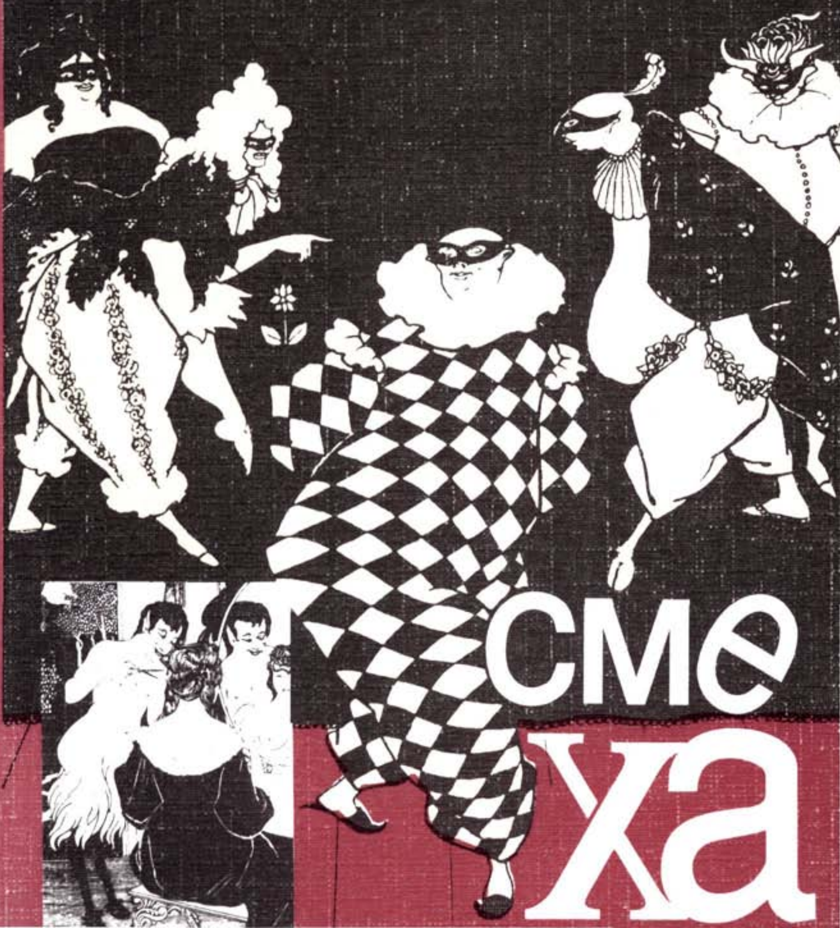
ФИЯ

Л.В. КАРАСЕВ

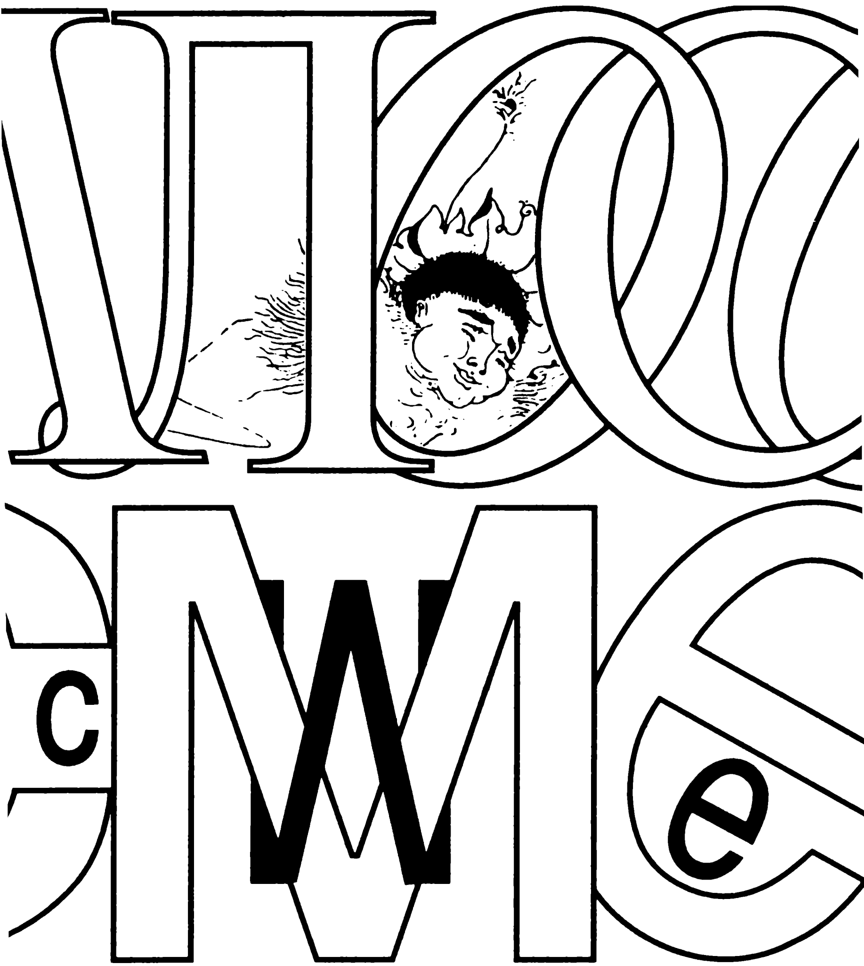
# ФИЛОСОФИЯ СМЕХА



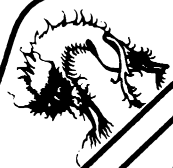


# Философия смеха





Л.В. КАРАСЕВ



# ФИЛОСОФИЯ смеха

Российский
государственный
гуманитарный
университет

МОСКВА 1996

ББК 71.0
К 21



Художник
М. БУРДИНА

В оформлении
использованы
работы
художников
О. БЕРДСЛЕЯ
Д. БИСТИ

ISBN 5-7281-0036-8

# Предисловие

**Выбор слова** и тона – вот, что важно для того, кто взялся писать о смехе. Смех очень чуток, он не терпит над собой насилия, предлагая нам либо играть с ним по его собственным правилам, то есть смеяться и смешить, либо, напротив, требуя тона подчеркнуто серьезного, следуя которому мы вынуждены будем заплатить за крохи понимания невесть откуда набежавшей скукой. Понятое и исчисленное в смехе чаще всего оказывается малоинтересным – то чересчур простым, то – утомительно сложным, так что невольно теряет смысл само желание до чего-либо докапываться и объяснять.

Однако и этого мало: смех не терпит уступок и "двойного счета", и потому любые попытки соединения "научности" и "развлекательности" также приводят к неискренности и скуке. Стремление же к сугубой академичности, убивая желание смеяться, почти ничего не прибавляет к тому, что было известно и без всякого мудрствования: гора рождает мышь, причем сама мышь смеется над породившей ее громадой. Положение почти что безвыходное; зато оно хотя бы отчасти объясняет причины той особой робости, которая нередко нападала на писателей по философии и психологии, когда они пытались написать что-нибудь о смехе. Тема смеха оказывается "заветной", то есть одновременно желанной и труднодостижимой. О смехе не хочется писать просто так, в ряду других "обыкновенных" тем, и потому она все время откладывается на будущее и мыслится как мечта, как некий совершенный текст, соединяющий мысль о смехе с его живым и подвижным духом. Обратной стороной этой эстетской, по своей сути, смехобоязни оказывается осмеяние тех, кто все же отваживается писать

о смехе. Для Бернарда Шоу желание писать об остроумии и юморе – свидетельство отсутствия и того и другого[1]. Смех сам начинает защищаться от любопытных и делает это весьма успешно.

Чрезмерная почтительность перед темой смеха и ирония по поводу тех, кто все же рискует этой темой заняться – крайности, но крайности поучительные. Они указывают границы, выйдя за которые говорить о смехе уже не только трудно, но и не нужно. Пределы не выдумывают, а открывают, вернее, они сами себя обнаруживают; и чем раньше это случается, тем скорее появляется возможность двигаться дальше: смех в границах не умещается, не живет; он их взламывает, указывая направление дальнейшего смыслового движения.

Не меньшие трудности возникают и при выборе жанра повествования или изложения, ибо смех сам есть "жанр" (или "язык"), и это тоже нужно брать в расчет. Вообще трудно писать, когда знаешь, что пишешь "в жанре". Трудно сегодня, разумеется, а не сто лет назад. Вернее так: сначала пишешь легко, так как границы требования жанра известны, и ничего нового изобретать уже не нужно, а потом – трудно, так как те же самые границы начинают давить на тебя сильнее и сильнее. Они начинают сходиться, как сходились раскаленные стены в одной из кошмарных историй Эдгара По. Писать в жанре, понимая, что это жанр, и писать к тому же хорошо, наверное, уже невозможно: остается разве что эти жанры смешивать. И хотя смешение такого рода – тоже жанр (причем не менее строгий), все же здесь может удержаться то, что откатилось бы назад или в сторону, если бы оказалось на дороге отработанной жанровой традиции. Лучше выбирать из многого; это тем более справедливо, что и сам предмет интереса – смех – склоняет нас именно к такого рода мозаике: ведь смех есть нечто смешанное, нечто сложенное из разных по своей природе элементов или стихий.

Похожим на смех должно быть и слово, которое надеется пройти через те же смысловые ходы, но пройти сквозь них не смеясь, а сохраняя свой исследовательский азарт. Сохранить же себя можно либо позабыв о собственном существовании, либо, наоборот, все время удостоверяясь в реальности своего бытия, то есть держа себя в рамках не прерывающейся ни на миг рефлексии и стилистической умеренности. Последнее особенно важно, так как позволяет реально оценить саму возможность выра-

жения той или иной мысли. Отсюда и вынужденная, осознанная умеренность стиля; это – как смех, умеренный в улыбку, это – как английский темный костюм с разноцветными, меняющимися в духе Уайльда бутоньерками: итог сознательного выбора, позволяющего преодолеть и излишества карнавала и однообразие униформы.

Итак, выбор языка должен быть сделан сознательно – с тем, чтобы в равной мере избежать и равнодушной научности и излишней, уходящей от жизненных смыслов метафорики. Иначе говоря, если попробовать выразить главное, о смехе нужно писать интересно, либо не писать вовсе – вот простое, но тем не менее не становящееся от этого легко выполнимым условие. Разумеется сказанное относится к любой литературно-философской теме, но к смеху – в первую голову, и если для любой другой темы философского разыскания это желательно, то для смеха обязательно.

"Интересное"[2] – это обнаружение новых неожиданных связей, соединение крайностей и разъятие целостностей, это поиск общего в различном и различного в общем. Это проявление особого пафоса удивления, который оправдывает возможные смысловые преувеличения и настраивает читателя на сочувственное понимание, на приятие предлагаемого и, может быть, не вполне привычного способа общения с вещами и знаками. В каком-то смысле "интересное" вообще равнозначно истинному, по крайней мере, когда дело идет о размышлении над символами, по самой своей сути неисчерпаемыми никаким, сколь угодно глубоким анализом. Суть символа и состоит в том, что ее невозможно выразить до конца, ибо она прирожденно-сокровенна и ни при каких остоятельствах наружу невыводима; просто невыводима и все. Наука в том ее понимании, к которому мы давно привыкли, многого не может, и упрекать ее в этом нельзя. Она честно делает свое дело и столь же честно признается в своем бессилии, когда заходит в ею же созданные тупики и лабиринты. Наверно, именно сегодня, когда это стало очевидным, можно ожидать осознанного приятия нового принципа обоснования тех выводов, которые мы делаем, наблюдая над вещами: мы видим, что одни смыслы связаны с другими, но как именно, объяснить привычным образом не можем; мы видим, что случайные вещи идут в одни и те же ряды, выстраиваются попарно, но обосновать свое открытие,

исходя из проверенных и “разрешенных” принципов, опять-таки не в состоянии. Но этого и не нужно бояться: что есть, то и есть, и значит одним только “строгим” критерием не обойдешься. Нечто проходит перед умственным взором – нелепое, странное, – но мы чувствуем, нелепица эта осмысленна, неслучайна. Она интересна – и уже этим одним оправдывает свое существование. В каком-то смысле речь идет о вещах, находящихся на границах наших возможностей. Вернее, мы осознаем нечто как границу и тем не менее пытаемся ее преодолеть. Помимо “границ возможного” существуют еще и “границы невозможного”, и это вовсе не игра словами. Во всяком случае, тот, кто будет стремиться к невозможному, имеет право надеяться на большее. Между “возможным” и “невозможным” возникает некий смысловой зазор, символическое пространство, которое никакого иного обоснования, кроме пафоса интереса и предощущения назревающей в нем истины, не имеет.

Само собой, такой подход требует разумной осторожности, той самой “меры”, в которой знали толк и ценили выше всего эллины. К голосу интеллекта здесь должен присоединиться голос человеческой нравственности, ибо возводимые конструкты – в силу своей онтологической убедительности – способны оказывать и обратное воздействие на породившие их контексты: тогда под угрозой оказывается не только гносеология, но и сама онтология.

Многоликость смеха, его несказанное многоязычие ждут чего-то подобного от того, кто рискнет размышлять о смехе. Так является потребность в калейдоскопическом или узорчатом письме. Стеклышки-символы, которые сами по себе могут выглядеть совершенно случайными, благодаря магии умножающих друг друга отражений, создают осмысленный узор калейдоскопа. Этот узор составляет подвижное целое, чреватое будущим: оно изменяется в тот самый миг, когда мы начинаем смотреть на него как на целое, но изменяясь, вместе с тем своей определенности все же не теряет. Органический калейдоскоп – метафора культуры, объединяющая и удерживающая в своем поле то, что обычно вместе не удерживается; она, конечно же, выходит за границы смеха, но поскольку сам смех рождается и живет в центре культуры, в ее сердце, постольку именно он оказывается удачным примером такой двойственной целостности. В калейдоскопе сме-

ха перекатываются и складываются в узоры не мертвые стекла, а живые зерна смыслов.

Здесь, собственно говоря, мы снова оказываемся в своеобразном смысловом межграничье: в пространстве, расположенном между мирами возможного и невозможного, где открываются или во всяком случае начинают открываться вещи очень важные. Постмодернистский пафос сложности и децентрированности сменяется духом простоты и ясности: все отчетливее проступают контуры главного, и это главное предстает и как что-то новое, и как что-то давным-давно известное, лишь повернувшееся на этот раз своей новой стороной. Смех, составляющий самый стержень современного игрового сознания, оказывается "вещью" или "идеей", смысловой потенции которой достает и на то, чтобы выйти за рамки игры, из игры и увидеть мир как ценностную иерархию: возврат к этическому осмыслению бытия парадоксальным образом начинает осуществляться из точки, в которой эта этическая осмысленность была разрушена. Иначе говоря, смех оказывается способным не только де-конструировать, но и реконструировать человеческий мир. Калейдоскоп культуры остается все тем же, однако теперь мы начинаем понимать, как он устроен. Исчезает, снимается не только антитеза языка и речи, но и противопоставление речи письменной и устной. Смех указывает нам на *возможность* истины. А истина оказывается внетекстуальной и внекультурной, идущей поверх языковых и мыслительных разграничений: она дается как тихое понимание, как созвучное согласие ума и сердца.

* * *

Эта книга вырастает из того, что уже было сказано когда-то о смехе. Эта книга мало похожа на то, что уже говорилось о смехе.

Смех как целое. Смех как саморазвивающийся принцип, живая, разворачивающаяся в пространствах души и культуры идея, сопрокасающаяся с другими идеями и смыслами – вот, что составляет предмет нашего интереса. Звучит немного нескладно, но речь идет о *форме смеха*, о том общем, что можно найти в самом разном смехе. Смеховые миры Ф. Рабле и Дж. Свифта или – еще решительнее – чаньского монаха и русского скомороха при всем своем отличии друг от друга имеют и решающее сходство, ибо

составляют в конечном счете единое смысловое целое и обладают, следовательно, родством сущностным. Увидев же в разном общее, соположив эти вещи так, что они уже перестают быть разными, мы начинаем все заново, определяя смысл имеющихся различий уже на фоне единого символического целого. Тогда пестрота и многообразие смеха не мешают разглядеть те немногие важнейшие линии, которые определяют собой его прошлое и будущее: сложность сменяется простотой, но простотой, чреватой новой и неожиданной сложностью.

Не обойтись тут и без иронического взгляда, указывающего на невозможность создания конструкта, приятного во всех отношениях. Неслышный смех над самой попыткой понять существо смеха сопровождает нас на всех ступеньках этого интеллектуального предприятия. Так, соединяя крайности, сближая различное и разъединяя единое, видя в простом сложное и сложное в простом, мы будем смотреть на смех, силясь понять его символический смысл.

Книга М. Бахтина о Рабле на десятилетия определила собой пафос изучения смеха. Все, что делалось после нее, делалось под ее влиянием, неважно, шла ли речь о развитии и углублении бахтинских идей или же об их критике. Шаги делались либо вперед, либо назад, но все время по одной и той же дороге; смех брался как нерасчленимое амбивалентное целое, в котором соединились “низ” и “верх”, смерть и рождение, смешное и несмешное. Такое ви́дение смеха – безусловно ви́дение целостное, но в нем все же скрыто и то, что однажды начинает ограничивать его возможности. Средневековье – лишь часть истории, а карнавал не исчерпывает собой всего многообразия бытия; смех как целое есть нечто большее, нежели “амбивалентное” целое, и напротив, то, что является “частью” смеха, например, “радостное”, “витальное” и противостоящее им собственно “смешное” – суть тоже самостоятельные и не совпадающие между собой по смыслу целостности. Так обозначаются контуры смыслового зияния, нового пространства, предлагающего иные возможности для дальнейшего умственного движения. Нечто похожее произошло в начале века с книгой А. Бергсона “Смех”, которая на некоторое время как бы приостановила иные направления поиска, хотя, само собой, никто запретов тут не налагал. “Запреты” возникли сами, и в этом был свой смысл. Книги Бергсона и Бахтина претер-

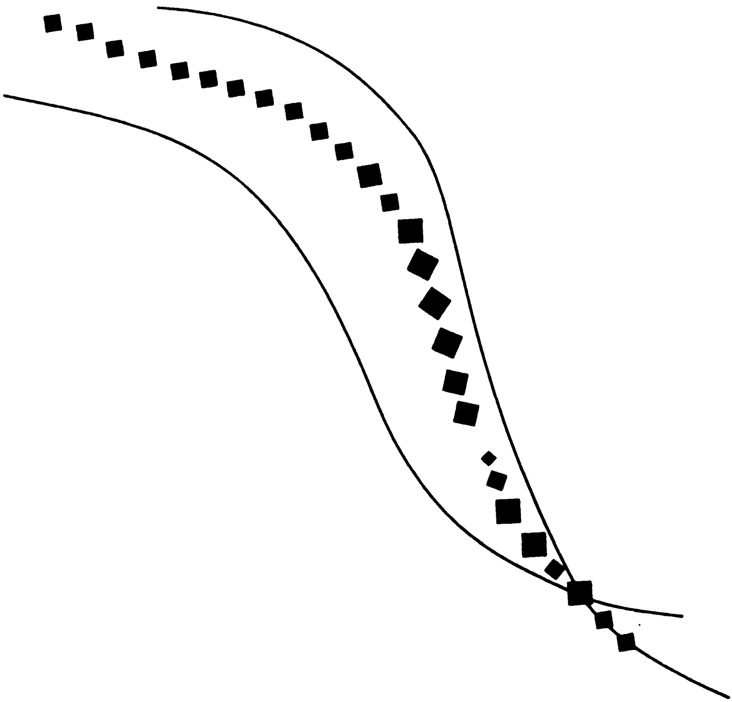
пели уготованную им метаморфозу: точки превратились в запятые, закрытые поначалу пути открылись, но при этом "застыли", замкнулись на себе сами исходные идеи. Достигнутая высота – это одновременно и остановка, прекращение движения. Все, что можно было сказать об "анестезии сердца", "автоматизме", "карнавале" и "амбивалентности", уже сказано. Добавлять пока нечего. Вот почему в этой книге нет специальных разделов о Бергсоне и Бахтине: их идеи уже бессмысленно критиковать и одновременно их нельзя развивать, ибо, обозначив направление движения и его границы, они задали работу на несколько десятков лет вперед. Работу по заполнению заранее очерченных границ. Миры Бахтина и Бергсона сбылись. Но разве сбывшийся, определивший свои границы мир не указывает на возможность появления чего-то нового? Весь его смысл как раз в том и состоит, что он предлагает отправиться дальше, и поэтому его заслуга в рождении мира нового бесспорна и значительна: ведь все, что ни пишется нового, пишется под диктовку старых мастеров.

Сказанное дает возможность плавно перейти к короткому рассказу об устройстве книги. Ее название – "Философия смеха" – условно. В нем выразилось, скорее, желание удержаться в традиции наименования[3] при несколько необычном понимании соответствующего такому названию жанра. Речь пойдет и об истории смеха, и о его логике, и о его психологии – обо всем, что связано со смехом, обо всем, что помогает понять его существо[4]. "Философия" же здесь – это прежде всего желание увидеть главное, увидеть смех как единое символическое целое.

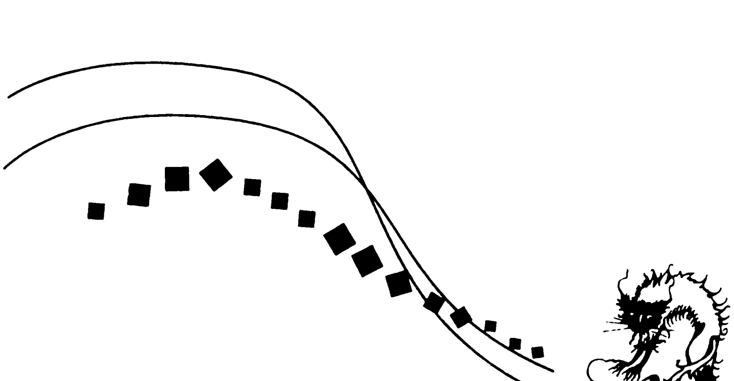
Смех – необычный предмет. И если начать рассказ о нем с "истории изучения вопроса", то нетрудно испортить дело уже в самом начале: не случайно от этого вполне традиционного хода уклонялись многие из тех, чьи книги о смехе оказались по-настоящему удачными. "История вопроса" в данном случае пребывает в тексте – в многочисленных отсылках, параллелях, отступлениях в прошлое смеха и попыток его осмысления.

Книга состоит из трех частей, объединяющих дюжину различных по величине и характеру очерков. Их расположение достаточно произвольно, хотя избранный порядок, как мне показалось, создает наибольшие удобства для восприятия. От теоретических проблем – к разборам конкретных текстов, и, наконец, к живым впечатлениям, личному опыту и размышлениям о будущем – та-

ков общий рисунок книги, позволяющий более или менее плавно перейти от "идей" к "чувствам". Очерки, составившие "Философию смеха", были написаны на рубеже 80–90-х годов[5] и примерно в это же время опубликованы в российских, польских и французских изданиях – в журналах "Вопросы философии" и "Человек" (Москва), "Akcent" (Lublin), "L'Humour europèen" (Lublin-Sévres), "Humoresques" (Paris).



# Часть первая



# Парадокс о смехе

О смехе за тысячелетия человеческой истории написано уже столько, что браться за перо, не имея в виду сказать чего-то нового, просто не имеет смысла. Нового, хотя бы в паскалевском ироническом понимании: и в самом деле, новизна, состоящая — всего лишь! — в ином расположении старого материала, уже дает немало пользы. Что же сказать о мыслях, которые могут возникнуть при взгляде на такое новое расположение?

Мы не слишком погрешим против истины, если скажем, что никому еще не удалось добавить чего-либо по-настоящему существенного к определению Аристотеля из сохранившейся первой части “Поэтики”, где он говорит, что смешное — есть некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдание и ни для кого не пагубное[1]. Дело не в том, что аристотелево определение — верх совершенства, а в том, что большего тут, видимо, и нельзя сказать, и поэтому сотни других, пришедших ему на смену определений не превзошли его ни в точности, ни в лаконичности.

Остается, правда, надежда на то, что самые важные мысли о сущности смеха собраны во второй, утерянной части “Поэтики”. Именно о ней, исчерпав собственные интеллектуальные возможности и уповая на всесилие античной мысли, вспоминают обыкновенно теоретики комизма. Именно ее скрывает от посторонних глаз Хорхе в “Имени Розы” Умберто Эко: скрывает как нечто важное, единственно способное объяснить тайну смеха. Похоже, вторая часть “Поэтики” сама уже незаметно пре-

вратилась в своего рода миф – миф о том, что загадка смеха разрешима и, более того, уже была однажды решена. Это и в самом деле завораживает: поневоле начинаешь отдаваться во власть усыпляющей ум иллюзии. Будто нашептывает кто-то: “А может быть, и правда, там, в трактате, специально отданном разбору комического, гений Аристотеля разрешил тайну смеха?”

Может быть. Но утешения это все-таки не приносит: ведь потеря – если она и была – все равно остается потерей. К тому же рассудок подсказывает, что некая по-настоящему важная мысль о смехе не исчезла бы бесследно из памяти культуры[2]. Пересказанная, подхваченная последователями или же оспоренная критиками, она все равно пришла бы к нам долгим, кружным путем, вошла бы в романы и трактаты, приобрела бы в конце концов вид обкатанного и скучного суждения здравого смысла. И если так оно и было, то мы потеряли немного, – ведь загадка смеха по-прежнему осталась неразрешенной.

И все же будем справедливы: история изучения смеха проходит под знаком Аристотеля. Всякому, кто знаком с ней хотя бы отчасти, известно, что все видимое и устрашающее многообразие теорий комизма имеет на поверку единый корень – формулу Аристотеля. И Т. Гоббс, и И. Кант, и Г. Гегель, и А. Стерн, и А. Шопенгауэр, и Г. Спенсер – все они, хотя и по-разному, говорят о том, что смех каким-то образом связан со злом[3]. Одни проводили эту мысль более последовательно, другие – менее, но, по сути дела, никто от аристотелевского определения далеко не ушел. Да и некуда было уходить, ибо автор “Поэтики” почувствовал главное, что есть в смехе, – его парадоксальную природу, ничуть не изменившуюся за истекшие тысячелетия.

Пожалуй, сегодня можно взять на себя смелость и сказать, что в написанном о смехе все время повторяются две важнейшие идеи, которые вряд ли смогут быть поколеблены в обозримом будущем. Первое – сущность смеха, несмотря на все кажущееся бесконечным многообразие его проявлений, едина, и второе – сущность эта состоит в усмотрении, обнаружении смеющимся в том, над чем он смеется, некоторой “меры” зла.

Собственно, здесь нужно говорить не о двух, а об одной мысли: второй тезис просто указывает на то, *что*

*именно* способно сделать вещь смешной. Однако если с первой частью утверждения все более или менее ясно, то вторая всегда вызывала недоумения и вопросы: сарказм или ирония очевидно связаны со злом, но как быть с "радостным" или "веселым смехом", с "ласковой" улыбкой и "добрым" юмором?

Именно здесь теория комизма останавливалась и начинала кружить на одном и том же месте, разрываясь между желанием собрать осколки смеха воедино и неспособностью это сделать. Не помогали даже самые изощренные и расширительные толкования, ибо и они не могли вместить в себя тех случаев, когда человек смеется и при этом никакому злу свой смех не противопоставляет. Ограниченность взгляда и неумение взглянуть на дело со стороны, помноженные на неизбежную однобокость, бедность любого, пусть самого впечатляющего, набора примеров, которые могла предложить теория, делали свое дело: всякое определение и всякое объяснение начинают казаться несовершенными и тайна смеха, словно проворная рыбка, легко проскальзывает сквозь ячею любых классификаций и формул. И нет таких сил на свете, которые смогли бы заставить сомневающегося усомниться в справедливости собственного сомнения, убедить его в том, что всякое определение смеха непременно окажется либо непомерно широким, вмещающим в себя и то, что к смеху не относится, либо чрезмерно узким, неспособным охватить не только всего смеха, но и какой-либо его части. Стоит ли, однако, этому удивляться? Ведь нет, пожалуй, ничего более грандиозного и "несосчитываемого" в мире, чем то, что скрывается за лаконично-безобидными и простыми на первый взгляд словами — "данный субъект в данной ситуации"...

Не станем и мы душить смех петлей анализа. Смех — дело легкое, и обращаться с ним надо легко и безобидно, то есть заранее быть готовым к тому, что всего себя в подлинном свете он не покажет. А раз так, то попытаемся заглянуть за барьеры определений и классификаций с тем, чтобы дать общий портрет смеха и внимательно вглядеться в существо чувства, разрешающегося в смехе: здесь все очевидно и все — тайна.

* * *

Парадоксы притягательны, ибо сочетают в себе вещи, казалось бы, несочетаемые. То, что поначалу выглядело невероятным, на поверку оказывается истиной, или, во всяком случае, приближается к ней. Ум нуждается в парадоксах, и сам их исправно рождает, поверяя хитросплетения жизненной мозаики лекалом противоречивой мысли.

Отчего мы смеемся? В этом вопросе чувствуется тайна, разгадав которую можно будет понять сразу весь смех от начала до конца. Не случайно с этого вопроса начинает свою книгу А. Бергсон, называя его маленькой задачей для великих умов; маленькой, но неразрешимой. Задача, пожалуй, и действительно походит на неразрешимую, однако если присмотреться внимательнее к самому вопросу, то можно сказать, что его многозначительность преувеличена, а также и то, что подобная форма вопроса может быть использована и по другим поводам. Отчего мы грустим среди веселья, отчего удивляемся тому, что не удивляет других? Разве в этих вопросах все понятно и очевидно, и только, когда дело касается смеха, все становится особенно загадочным? Таинственны все чувства. Каждое из них скрывает в себе загадку того самого "данного" субъекта в данной ситуации, о которой мы только что говорили. Это остро ощутил и обозначил Кант, усомнившийся в способности эстетики сделаться наукой в строгом смысле слова на том основании, что она всегда имеет дело с отдельным, "данным" человеком – неповторимым, неисчерпаемым, несосчитываемым.

И все же, уравняв между собой самые разные чувства, мы не можем не заметить, что смех стоит среди них особняком. Он действительно выдается, выделяется из общего ряда, но только не какой-то особой сложностью или выраженной индивидуальностью, а другим – своим парадоксальным "устройством". Речь вот о чем. Наши чувства, если конечно, не брать в расчет разного рода исключений и крайностей, обычно соответствуют вызвавшим их к жизни событиям. Нечто неприятное вызывает в нас огорчение и расстройство. Что-то удивительное влечет за собой удивление, интерес, а нечто страшное – испуг, ужас. Иначе говоря, характер вещи, ее смысл обнаружи-

ваются в чувстве, которое этот смысл в себе отражает, подобно своеобразному зеркалу.

Можно сказать, что точно так же и нечто смешное вызывает в нас смех, и потому к только что намеченной цепочке соответствий можно добавить еще одно звено, не нарушив при этом общего правила сочленения. Но... нельзя, ибо нарушение здесь есть и весьма серьезное. Смех – единственное из наших душевных движений, которое во многом противоречит причине, его породившей. А это означает, что смех, будучи чувством несомненно положительным, оказывается ответом на событие, в котором наш взгляд или ухо, помимо всего прочего, обнаружили и нечто, подлежащее отрицанию или осуждению.

Конечно же, речь здесь идет о зле в самом широком смысле слова, обнимающем и действительную угрозу, бессильную перед твердостью духа, и бесхитростные цирковые обливания водой, падения на арене, и самые тонкие проявления зла, возникающие в случаях пресловутого "несоответствия формы и содержания" – приставка "не", кстати говоря, уже оповещает нас о какой-то ущербности. Сюда же относятся и случаи разного рода нелепостей (снова знакомое "не"), когда сама по себе несмешная вещь попадает в такое окружение или поворачивается так, что делается смешной. Рассказанная Версиловым в "Подростке" история о человеке, который – то ли от нервного напряжения, то ли еще от чего – вдруг неожиданно для себя "засвистал" на похоронах, охватывает все перечисленное, порождая смех читателя, надежно прикрытого от описываемого события эстетической дистанцией. Здесь есть зло и в виде самой смерти, и в кощунственном поведении персонажа, и в нелепости случившегося. Нелепости, впрочем, лишь по меркам нынешним: архаический ритуал хорошо знаком с такого рода превращенными, "радостными" формами отношения к смерти... Отголоски зла всегда слышны в раскатах смеха, но необходимы внимание и усердие, чтобы различить их в звуках ликующей радости: разгадка парадокса требует терпения и прилежания.

Именно это парадоксальное несоответствие между бросающимся в глаза положительным характером смеха и злом, таящимся в вещи, которая вызвала у нас улыбку, служило и служит до сих пор основным препятствием для

уяснения смеха. В самом деле, кто, будучи в здравом уме, станет искать в плюсе минус? А ведь в смехе речь идет как раз о таком противоречивом соотношении. Поэтому главный вопрос, который необходимо задать для того, чтобы приблизиться к пониманию сути смеха, должен звучать так: почему смех "ненормален" по сравнению со всеми остальными чувствами; почему человеку был дан столь странный – *радостный* – способ оценки существующего зла, пусть не всего, но все же значительной его доли?

Наш вопрос сразу же может быть атакован другим. Разве улыбающийся младенец борется со злом? Разве в смехе ребенка можно найти что-либо похожее на подтекст, намек, или на затаенную угрозу? Кажущаяся сила этого вопроса сбивала с толку многих и вынуждала их, скрепя сердце, произнести: увы, единая концепция смеха невозможна, ибо смех может быть не только ответом на зло, но и просто выражением радости, чистого удовольствия, не связанного ни с каким умственным усилием. Не только дети, но и вполне взрослые люди, особенно если они молоды и полны сил, часто смеются над вещами, со злом никак не соприкасающимися.

Сказанное – очевидно и просто, однако, на месте, открытом для всеобщего обозрения, чаще всего и обнаруживается нечто новое и неожиданное. Утверждение "смех – это ответ на зло" и "смех – это выражение чистой радости" не противоречат друг другу. Наоборот, на обилие масок смеха, которое всегда завораживало и подавляло тех, кто искал в смехе черты общие и устойчивые, мы начинаем смотреть взглядом, ищущим единственного, но решающего различия. Теперь мы видим, что в сущности есть *только два вида смеха*, какими бы различными ни были их конкретные воплощения. Это – смех, идущий как ответ на зло (относительно умеренное), и смех, со злом никак не связанный. Многообразие при этом не исчезает. Просто теперь оно оказывается поделенным на две части. И если вспомнить о традиционном сопоставлении смеха со злом, станет ясно, что речь действительно идет о двух во многом противостоящих друг другу мирах: смехе собственно комическом, то есть смехе, вызванном чувством смешного, и смехе радостном, витальном, телесном, не имеющим с чувством смешного,

с остроумием ничего общего. Я нарочно провожу эту грань так резко, чтобы сначала разобраться в главном, а уж затем в многочисленных тонкостях и оттенках. Смешное встает против несмешного, хотя смех звучит и в том, и в другом случае. И более того: смешное встает против радостного, как нечто отличное от него: внешнее сходство форм выражения тут не должно ввести нас в заблуждение относительно внутренних глубоких различий.

Теперь, пожалуй, можно с бóльшим основанием спросить, не идет ли речь вообще о двух совершенно разных вещах, похожих друг на друга лишь внешне? Возможно, так и есть: загадка смеха в том, что мы постоянно путаемся, пытаясь ухватить его существо, незаметно для себя подставляем одно на место другого, смешиваем духовное с телесным, внутреннее с внешним. Смех ума мы отождествляем со смехом тела, тогда как за этим телесным – формальным – смехом нет ничего кроме памяти о витальной энергии, об энтузиазме размножающегося и играющего тела. Зная, о чем идет речь, мы поражаемся этому внешнему сходству; когда же мы смотрим на эти вещи со стороны, не задаваясь вопросом о том, с каким именно смехом мы имеем дело, мы готовы смешать все в одну кучу и приписать все достоинства смеха ума – телесной радости, которая парадоксальным образом выражается в той же самой, что и рефлексивный смех, форме. В начале же жизни стоит еще более удивительное: улыбка – высшая ступень смеха, его венец – играет на губах новорожденного младенца. Казалось бы, следуя порядку естественности, младенец, обнаруживающий столько "умения" в искусстве плача, должен был бы столь же умело и свободно смеяться. Однако этого нет: он не смеется, не хохочет, а лишь улыбается – мягко и безмятежно, будто узнал какую-то важную, все объясняющую тайну. В каком-то смысле он ее действительно узнал, ибо именно улыбка, а не плач впервые открывает перед ним дверь в мир человека. Animal ridens – "смеющееся животное", это не менее точно определяет сущность человека, нежели привычное Homo sapiens, здесь Й. Хёйзинга безусловно прав[4], ведь если простейшие интеллектуальные действия животному уже доступны, то ничего похожего на смех – подлинный смех, мы у него не найдем.

Для того, чтобы улыбнулся младенец, потребовались сотни тысяч лет варварского оглушительного хохота, напрямую связанного с гримасами животной ярости и боевого энтузиазма. И только в улыбке – не вынужденной, а добровольной и самостоятельной, нравственное наконец-то пересилило телесное, и когда это произошло, по-иному пошла и история смеха индивидуального. Теперь она начиналась с того самого, чем история всеобщая заканчивалась, – с улыбки. Высшее обгоняет низшее, но обгоняет именно благодаря работе прошедших тысячелетий, меняя телесное и духовное местами и создавая улыбку внешне полную тонкого смысла, а на деле сугубо телесную, ибо расцветает она на лоне чистой телесности новорожденного. Впрочем, это была уже новая телесность: облагороженная ходом предшествовавшего развития, она давала возможность для стремительного "повторения пройденного" и позволяла соединить в одних и тех же формах совершенно различные вещи. Вот почему младенческая улыбка столь загадочна: за ней – все прошлое, которое этот младенец наследует, и в ней то будущее, которое он должен в себе осуществить. Отсюда ее символизм, удерживающий в своем смысловом поле все целое человеческой жизни, и отсюда странное сходство этой улыбки с маской умершего: начало и конец не забывают друг о друге.

Улыбка младенца – аванс, который культура выдает существу, целиком еще принадлежащему миру природы. Улыбающийся младенец обладает тем, к чему сам он не приложил еще ни малейшего усилия, поэтому, кстати говоря, когда улыбается он, никакого соответствия между чувством и тем, что его вызвало, нет: приятная вещь закономерно вызывает приятное чувство. Это продолжается довольно долго; ребенок уже начинает говорить, а его смех все еще остается смехом формальным, и в этом смысле вполне подлинным. Идет время, ребенок смеется все больше и больше, он привыкает к смеху и получает от него то, что ничем другим заменить уже не может. Смех захватывает его, распоряжается им, не открывая при этом до поры до времени своего подлинного смысла: человек уже умеет смеяться, но не знает еще *над чем* можно было бы смеяться по-настоящему. Его смех однообразен, пока

что в нем разрешается лишь переполняющая ребенка радость бытия, телесное ликование, родственное восторгу играющего щенка.

Но приходит, наконец, время для нового шага. Незаметно для себя, ребенок совершает первые, пока еще нерешительные и не вполне удачные попытки смеяться над тем, что не содержит в себе никакой радости. Наблюдая за взрослыми, смеющимися своим "взрослым" смехом над тем, что еще непонятно ребенку, он, подчиняясь заразительной силе смеха, начинает смеяться вместе с ними. Его смех формален, поверхностен, он лишь изображает понимание того, что на самом деле не кажется ребенку ни смешным, ни понятным, но постепенно он начинает все чаще и чаще угадывать, выделять в особый разряд те случаи, которые следует оценивать "взрослым" смехом: всмотритесь в лицо ребенка, смеющегося вместе со взрослыми над рассказанным анекдотом, и вы поймете, о чем идет речь. Идет поиск того невыразимого общего, что присутствует в самых различных ситуациях, которые осмеивают взрослые. И когда это общее становится, наконец, достоянием ребенка, он *уже не может* увидеть его со стороны, не может понять, что смеется именно благодаря этой новой своей способности, а не по какой-либо иной причине.

Дело не в рациональном просчете вариантов, хотя, само собой, и без этого в обучении смеху не обойтись. Главное – не в постепенном, плавном движении вверх, с одной ступеньки на другую (это будет потом, когда смех уже завладеет человеком), а в резком прыжке от смеха радостно-телесного к смеху оценочному, являющемуся тогда, когда на горизонте мира начинает маячить темная фигура зла. Иначе говоря, речь идет не о сознательном анализе-обобщении, а именно о мгновенной оценке. Настоящему смеху учатся, но учатся особым образом: суть обучения не в том, чтобы, узнав, как совершается смех, овладеть им и использовать в нужные моменты, подобно барону Тречу из "Проданного смеха" Д. Крюса, а совсем в ином. Человек, научившийся смеяться, это человек, научившийся применять давным-давно известный ему механизм смеха для выражения чувства смешного, которое

не поддается ни его воле, ни самоанализу. На этом пути нет ступеней, здесь можно сделать только один, но необычайно важный по своей решительности шаг: от радости к смеху. В смысле метафизическом сказанное означает, что смех пред-существует человеку как некая уже оформленная, уже качественно определенная целостность. Ребенок учится лишь тому, как дать этой возможности осуществиться, и когда приходит нужное время, смех разливается, растекается по всем изгибам того пространства, которым прежде владела жизнеутверждающая радость.

Однако произошедшее не означает, что радости придется потесниться. Вовсе нет: смех, вернее сказать, стихия смешного не отнимает у радости ни пяди; напротив, обогатив ее новым смыслом, стихия смеха расширяет пространство души, удваивает его, так как теперь почти всякое из имевшихся чувств приобретает новое измерение. Отсюда же и идет столь впечатляющий список оттенков смеха: смех веселый, лукавый, равнодушный, гневный, злобный, мягкий (возможны сотни эпитетов). Все это многообразие – не от какой-то особой многомерности смеха, как обыкновенно полагают, а от разнообразия самих чувств. Соединенное со смехом это разнообразие дает *новые чувства*, которые мы склонны приписать прежде всего смеху. Впрочем, в конце концов, дело не в правах собственности, а в самом факте удвоения. Это очень важно, ибо говорит нам о существовании своеобразного рефлексивного ряда, о зеркалах, в которые смотрятся все человеческие чувства. Смех плюс гордость и смех плюс гнев дают нам новую гордость и новый гнев. Вот почему, когда речь идет о всяком, "приправленном" смехом чувстве, можно утверждать, что мы имеем дело с особым диалогическим, в себя всматривающимся чувством. От чувства, взглянувшего на себя в зеркало, недалеко до избывания этого чувства, его самоупразднения, либо – просто до смеха, каковым, кстати сказать, и в самом деле так часто заканчиваются многие аффекты.

Итак, шаг от одного смеха к другому сделан. Ребенок делает его незаметно для себя. Можно даже сказать, что ребенок делает этот шаг невольно. Теперь – и уже навсегда – перед ним встает непреодолимый барьер, заслоня-

ющий собой источник смеха. Путь назад отрезан решительно и окончательно. Обретя, наконец-то, истинно человеческий смех, он уже не может понять, отчего смеется. Теперь он смеется не только от радости, но и от обнаружения смешного, – но что такое смешное? Положительный, радостный характер смеха надежно скрывает причину, его породившую: кто увидит злое в благом? Это сложно не только для ребенка, но и для теоретика. Тень зла растворяется в улыбке и не дает возможности себя опознать: смех становится непроницаемым, а, вернее, зеркальным – так в амальгаме зеркала можно увидеть все что угодно, но только не ее саму...

Переворот, прыжок от смеха радости к смеху, рожденному ощущением смешного, может совершиться очень быстро и незаметно. Вот совсем еще маленький мальчик смотрит, как на арене спотыкается и падает клоун, все вокруг него смеются, но он не смеется. Он еще *не знает* о том, что случившееся смешно, что над падением человека можно смеяться: возможно, подражая хохочущему залу, он и засмеется, но сделает это чисто механически. Однако пройдет совсем немного времени, и уже в следующий раз, увидев упавшего на арене человека, мальчик будет хохотать и хлопать в ладоши. Он совершил открытие – научился видеть мир в зеркале смеха, которое будет верно служить ему всю жизнь, и, может быть, когда-нибудь даже станет двусторонним и научит его смеяться над самим собой.

В разные времена разные люди смеялись над различными вещами, но это, однако, не меняло главного – внутреннего единства смеха, дающего себя знать и в самых простых, и в самых сложных и тонких его проявлениях. Наличие в вещи некоторой "меры" зла, которая и пробуждает в нас способность и, главное, желание смеяться над тем, что показалось нам смешным, обнаруживается повсеместно. И эта странная особенность смеха – радости, осмеивающей зло, – наводит на мысль о том, что парадокс кроется и в самой гримасе смеха. Здесь, на пути исследования тайны смеющегося лица нас ожидает поначалу пугающее, но затем просветляющее и возвышающее нас открытие.

* * *

В “Проблемах комизма и смеха” В. Пропп остановил свой анализ чуть раньше, чем того требовала логика предмета. Он не ставит вопроса о том, почему смех выражается именно так, как он выражается, а не как-либо иначе. Поначалу это может показаться странным или даже бессмысленным – как выражается, так и выражается! – но далее мы увидим, что этот вопрос дает очень многое: найти что-нибудь новое можно скорее всего на хорошо знакомом месте.

Взгляните на смеющегося: только что бывшее спокойным лицо вдруг преобразилось. С напряженным выдохом приоткрылся рот, сощурились глаза, поползли в длину и вширь губы, являя взору два ряда зубов. Смех усиливается, спазмы мышц переводят его в хохот: рот открыт, из гортани доносятся торжествующе-стонущие звуки, зубы обнажены полностью – теперь они уже самая заметная, бросающаяся в глаза примета лица. Перед нами – осклаб или оскал рта, удивительным образом напоминающий о чувствах совершенно иного свойства, о гримасе плача[5], о безудержной ярости или гневе[6]. Во всяком случае у них гораздо больше сходств, чем различий: обнажение верхних зубов, столь важное для ярости и плача, оказывается обязательной чертой не только смеха, но даже и спокойной улыбки.

Каков же смысл этой удивительной схожести? Чувство смешного выражается в гримасе радости, столь очевидно напоминающей нам и о гневе и о плаче. Только ли о случайном совпадении идет здесь речь, или же здесь есть что-то более существенное, что-то буквально вынуждающее совершенно разные чувства выражаться в формах, столь близких, родственных друг другу?

Радость рождается раньше смеха. Животное умеет радоваться, но не умеет смеяться. И если маски смеха и радости совпадают, то это означает, что смех пользуется *уже готовой*, до него возникшей формой. Это первое.

Второе обстоятельство связано с особенностями самого чувства. Есть чувства, традиционно именуемые “сильными”; радость – из их числа. Рядом с ней встанут, пожалуй, лишь три-четыре столь же мощных душевных

движения, и на этом список можно будет закрыть. Впрочем, даже и он сократится еще более, если присмотреться к смысловой направленности входящих в него чувств. Например, испуг или растерянность, несмотря на свою несомненную силу, хотят остаться незамеченными, – в противоположность радости или восторгу, которые желают того, чтобы их увидели и разделили все.

Иначе говоря, одни чувства пытаются уйти вглубь нашего существа, прожить свою жизнь скрытно, внутри нас, другие же, напротив, рвутся наружу. Сила чувства и его направленность позволяют нам назвать те из них, которые можно на полном основании поставить рядом с "радостью" или "восторгом". Ими станут уже называвшиеся страдание и ярость. И то и другое – суть ответы на зло, но с той заметной разницей, что страдание представляет собой бездейственное переживание зла, а ярость или гнев – действенное.

Три "сильных" чувства, выявленные путем чисто умозрительным – радость, слезное страдание и гнев – совпали с теми, что скрывала в себе гримаса смеха; двигаясь двумя различными дорогами, мы пришли в одно и то же место, и это дает нам право сделать еще один шаг в избранном направлении.

Отчего три не похожих друг на друга душевных движения выражаются столь сходным образом? Ведь если говорить о деталях существенных, то маски ярости и радости отличают друг от друга лишь крепко стиснутые зубы, а весело смеющаяся радость легко наполняется слезами – это тот самый смех "до слез", при котором лицо смеющегося уже начинает напоминать лицо страдальца. Ответ на этот вопрос, возможно, кроется в той самой "силе" чувства, требующей не только своего *наличного* – в прямом смысле слова – выражения, но и выражения предельно *сильного*. Три чувства, таким образом, претендуют на право обладания самой выразительной, самой приметной маской, которую способно дать человеческое лицо. И каждое из них требует при этом своего особенного, соответствующего характеру вызвавшего их события выражения. Но возможности лица ограничены – не в тонкостях, – а именно в предельно допустимых напряжениях: лицо способно дать лишь одну "самую сильную" грима-

су, все же остальные будут ей в чем-то уступать, делаясь все менее и менее заметными. Мимика иерархична, и с этой иерархичностью приходится считаться. Получается, что сильных и непременно желающих проявить себя столь же мощно чувств оказывается много больше, чем соответствующих им “сильных” масок. Противоречие – опять-таки в прямом смысле – налицо, и оно разрешается единственно возможным образом – в объединении этих чувств в единой гримасе, где черты сходства значительно превышают черты различия. Смех радости, слезы страдания и оскал ярости накладываются друг на друга, сливаясь в единое целое: так рождается тайна гримасы смеха, тайна его многозначности, и в самом деле складывающейся из многих и разных значений.

Мы подходим к важной точке наших рассуждений: теперь, наконец-то, становится ясно, что чувство смешного, выражающееся в смехе, и сам смех – вещи разные. Гримаса смеха не есть его собственное изобретение; смех воспользовался тем, что существовало *уже до* него – он воспользовался маской, которая принадлежала не только родственной ему радости, но и чуждым ему ярости и страданию. Смех пришел тогда, когда выбирать было уже не из чего, и так как он был несомненно “сильным” выражением чувства и к тому же чувства, очевидно направленного вовне, ему удалось стать еще одним “совладельцем” и без того уже переполненной смыслами гримасы. Но, придя последним, смех сумел двинуться дальше других: он не только обогатил и разнообразил маску радости, но и взял себе кое-что и от страдания, и от гнева. Эти тона были ему необходимы, как, впрочем, и тона многих других чувств, ибо смех создавал, утверждал вокруг себя мир, вмещающий в себя все целое жизни; смех искал для себя форму, которая не была бы “формой”, он искал способа, говоря о себе, говорить при этом и обо всем мире.

Два вида смеха, два несопоставимых друг с другом по своей сложности и разнообразию мира, скрываются под одной и той же маской смеющейся радости – вот в чем дело. Отсюда и идет ощущение сложности, невероятной запутанности проблем смеха; ведь мы невольно, незаметно для себя смешиваем оба эти мира и считаем их то единым целым, то подставляем один на место другого.

Вот тут и приходит трудность, причем трудность неразрешимая: глядя на обобщенный, схематический портрет смеха, мы пытаемся сравнить его с непохожими друг на друга улыбками и в итоге приходим к мнению о чрезвычайной сложности смеха, которая обессмысливает всякую попытку его изучения. О том, что смех комический отличается от смеха радостного, догадаться нетрудно; куда труднее показать, в чем состоит существо их различия, показать то, как одно соединяется с другим, сливаясь с ним столь основательно, что создает впечатление полного и исконного смыслового единства. Собственно говоря, "чистых" форм смеха телесного и умственного действительно не существует – в человеке все смешано, смешан в нем и смех. Поэтому речь идет лишь о преобладании того или иного типа, о направлении движения; здесь схематическое разделение смеха на душевный и телесный оказывается очень кстати: неявное и спутанное проявляет себя, указав, в какую сторону направлено главное движение, что идет как причина, а что как следствие. Выразительный пример тут может дать гончаровский "Обломов", где сонные от сытости и скуки обитатели дома начинают смеяться над одним из гостей, вспомнив, как он несколько лет назад катался с гор и расшиб себе бровь. Они смеются тем же самым несказанным смехом, каким смеялись на своих пирах олимпийские боги, не случайно слово "несказанный" выделено у Гончарова курсивом[7]. Что тут важнее: усмотренное и осмеянное зло или же потребность здорового тела в том, чтобы выразить естественную радость бытия, дать выход переполняющей его витальной силе? Важнее все же второе, ибо смешное в собственном смысле слова здесь лишь дает толчок, повод для того, чтобы смогло начать смеяться тело. Иначе говоря, смех тут заказывает не ум, а плоть, и она же сообщает ему свою энергию сытости и довольства. *Смех ума* и *смех плоти* – так мы станем называть два вида смеха в дальнейшем, и хотя разделение это приблизительно, главный свой смысл оно все же обнаруживает, давая возможность увидеть в безбрежном многоцветье смеха два главных и никогда не смешивающихся друг с другом без остатка оттенка.

Радость, выражающаяся в смехе, и смех в собственном смысле слова, – смех плоти и смех ума, – идут рядом друг

с другом, выдавая себя за одно и то же чувство. И если это справедливо, то и антиподы смеха и радости тоже должны быть различными. Так, плач, который исконно противопоставлялся смеху, противостоит вовсе не ему, а радости: той самой радости, что обыкновенно отождествляется со смехом. Что же до антитезы собственно смеха, то это вопрос совершенно особый, и для того, чтобы ответить на него, нам надобно предварительно разобраться еще с одной важной особенностью смеха, – его связью со злом.

Обращение к теме зла объясняет главное в смехе. Многие прежде необъяснимые в нем вещи неожиданно объединяются в единую цепочку, требующую, правда, особого внимания в истолковании сущности связи смеха и зла, но об этом позже, а пока – возьмемся за то, к чему мы уже более-менее подготовились.

Если вспомнить об исходном аристотелевом определении комического, можно увидеть известное соответствие между важнейшим смыслом смеха и тем, как смех выражается на человеческом лице. Иначе говоря, если мы допускаем, что в глубинах смеха, ярости и страдания лежит – с разного рода оговорками, разумеется, – *одна и та же причина*, а именно усмотрение, обнаружение различной "меры" зла, то все встает на свои места. Реликтовая, в практическом смысле бесполезная мимика – обнажение зубов в гримасах ярости или страдания – закономерно сохраняется и в смехе, но при этом смягчается и обретает новый смысл. Мимика улыбки и смеха оказывается смягченным, ослабленным оскалом: меньшей "мере" зла соответствует и меньшее сопротивление. Перед нами, по сути, лишь "тень" ярости и плача, их своеобразная имитация, не оставляющая, однако, сомнений относительно источника своего происхождения. Таким образом, идея об универсальной маске, поделенной между собой несколькими непохожими друг на друга чувствами, приобретает новый смысл, сколь утверждающий ее, столь и придающий ей иное направление. Если смех есть ответ на некую "меру" зла, то его маска оказывается не случайной, а вполне объяснимой. Причем одно объяснение здесь поддерживает другое, хотя и идет при этом по своей собственной дороге.

В смехе объединяются порывы, имеющие совершенно различный смысл, но осуществляющиеся примерно

одним и тем же образом: радость от того, что зло неопасно, соединяется с мотивами ярости и страдания, которые указывают на то, что речь идет все-таки о зле. Одно просвечивает сквозь другое, рождая многозначную маску смеха, маску радости, так напоминающую нам о чувствах совершенно противоположного свойства. Как и в случае с учащимся смеяться "взрослым смехом" ребенком, речь идет не об умственном подсчете плюсов и минусов, а об интуитивном схватывании, мгновенном распахивании всех дверей, из которых столь же быстро выскакивают сразу несколько ничуть не похожих друг на друга по своему смыслу чувств. Смех оказывается итогом сшибки, соединения двух противоположных движений, в котором побеждает радость, дарящая смеху свою окраску и витальную энергию. Может быть, этим объясняется и взрывной, внезапный характер смеха: сшибка чувств неожиданна, противоречива; чувство "щекочет" разум, и разум дает "сбой", разрешающийся в спазмах смеха, несущего на себе печать исходной многозначности: радостной ярости и радостного страдания.

Эта сшибка ума и чувства дает жизнь удивительному феномену *повтора* спазмов и звуков смеха: мы получаем возможность удержать ощущение смешного даже после того, как причина вызвавшая смех, уже была обнаружена и осмыслена. Смех рождает приятное ощущение, и оттого мы с неохотой расстаемся с ним, держа его на привязи повторяющихся взрывов и продлевая чувство удовольствия до тех пор, пока это возможно. Внезапное (вот она, "внезапность", присутствующая в стольких определениях комизма!) обнаружение того, что зло *преодолимо*, рождает удивление и радость, и это действует на нас подобно шоку: время останавливается и бежит вспять – чтобы еще и еще раз вернуться к точке, где нам открылась тайная несостоятельность зла, и мы охотно возвращаемся к ней с каждым новым приступом смеха и переживаем свое открытие заново благодаря этой удивительной "икоте" разума.

Смеющемуся достаточно своего смеха. В этом смысле смех полноправно входит в круг эстетики, хотя и не умещается в нем полностью. Смеясь, мы не собираемся нарушать пределы, положенные самим смехом: мы не претендуем на вещь, вызвавшую у нас смех, и не отрицаем

ее. Для сравнения можно взять чувства интереса, зависти, вожделения, направленные на обладание вещью, или же чувства ненависти или отвращения, заинтересованные в ее уничтожении. В улыбке и смехе мы выносим свою оценку миру, не принуждая его к изменению, и если мир все-таки изменяется, то происходит это своим порядком и потому, что смех располагает знанием, каким мир должен быть на самом деле.

Бахтин удачно назвал смех "формой крупного плана". По его слову, в "далевом образе" мир не может быть смешным; для того, чтобы рассмеяться, нужно увидеть предмет вблизи, рядом с собой[8]. Но разве приближение не может быть губительным для смеха? Придвигая предмет к себе или же придвигаясь к нему, мы действительно лишаем его ореола возвышенности и торжественности, он становится соразмерен нам в том смысле, что мы просто перестаем соприкасаться с ним как с чем-то целым, а видим частями, сопоставимыми с нашими собственными возможностями. Море вдали поражает своей синевой, море, зачерпнутое рукой — бесцветно, прозрачно, как вода из кухонного крана. Приближение — это не только обновление вещи, это еще и усиление ее практического смысла, это уничтожение той самой эстетической дистанции, о которой выразительно писал Э. Баллоу, объяснив с ее помощью суть феномена эстетического[9]. Приближение — это превращение прошлого в настоящее, далекого — в близкое, маленького — в большое, постороннего в жизненно важное: смех над ушибом, полученным год назад, сразу же стихнет, как только мы поменяем дату и обозначим ее сегодняшним днем; смешной носорог, отделенный от нас железной оградой, перестанет нас забавлять, как только эта ограда будет снята. Приближение усиливает прагматику, а она, в свою очередь, убивает смех; для смеха нужно спокойствие души, бергсоновская "une anesthesie momentanee du coeur" ("анестезия сердца")[10], иначе он просто не может зародиться.

Итак, *отдаление* предмета и, одновременно, *приближение* к нему: для смеха необходимо и то и другое. Дело, стало быть, состоит в разном характере приближения и отдаления: можно ведь и на далекое смотреть как на близкое. Для того, чтобы выполнить первое условие,

предмет нужно отдалить, "успокоить" сердце; для того, чтобы выполнить второе – приблизить к своим глазам. Все это и проделывает оптика жизни и искусства. Далекий и величавый предмет смех рассматривает в зрительную трубу, приближая его к нам настолько, что кажется, до него можно дотронуться рукой. На вещи же, которые находятся действительно совсем близко от нас, смех смотрит в ту же самую трубу, но с обратной ее стороны, и тогда большое уменьшается, делаясь сопоставимым с нашими желаниями и силами. Обе крайности соединяет Рабле, овеществив и поставив их в ряд в описании найденной в склепе книжицы, которая оказалась одновременно и громадной и маленькой, и грязной и красивой: вещь действительно может быть разной – все зависит от того, кто на нее смотрит. Смех – это смена ви́дения, смена стекол, позволяющая видеть мир всякий раз с такого расстояния, с какого он будет выглядеть безопасным и смешным; смех – это работа с пространством смысла, благодаря которой зло теряет свою действенность, иначе говоря, выступает в форме, оказывающей обратное действие на саму его сущность, в форме, избывающей эту сущность и лишающей ее смысла.

Я уже говорил, что зло, ответом на которое выступает смех, должно пониматься очень широко. Иначе все может свестись к абсурду: будто бы кроме зла в мире ничего больше и не существует. Само собой, это не так, – если бы осмеиваемая вещь была насквозь пропитана злом, то смех, по крайней мере тот, какой мы знаем, был бы перед ней бессилен. Надобно помнить о том, что смех, при всем его могуществе, может противостоять далеко не всему злу, а весьма ограниченной его части – той самой его "мере", которая была оговорена еще в аристотелевом определении.

Однако, коль скоро дело идет о чем-то общем, нас это смутить не должно, ибо взгляд на сегодняшнее положение вещи уступает в своей ценности ви́дению тенденции, возможного направления движения. Увиденный так – sub specie aeterni – смех действительно являет собой высший и наиболее соответствующий существу человека способ противостояния злу. Это противление злу радостью, подвигающей зло к самоопределению: потому-то смех и стоит здесь на голову выше любых других чувств и интен-

ций, во всякий момент готовых стать действием. В противоположность им, направленным либо на разрушение мира, как в гневе и ярости, либо на саморазрушение человека, как в горе и страдании, смех ничего не разрушает, а, напротив, сам стойко противостоит всякому разрушению; он отрицает, не разрушая.

* * *

Миг происхождения смеха укрыт от нас столь же надежно, как и тайна рождения мысли и слова. В первобытности, по крайней мере в той, о которой мы можем судить более или менее уверенно, смех уже представляет собой целое, в котором соединены черты животного энтузиазма с тем, что отличает смех подлинно человеческий: смех исходно парадоксален, ибо использует готовую маску радости для выражения не только чувства радостного, но и смешного. Здесь все так же сложно, как и в смехе нынешнем: с одной стороны, ясно, что этот смех тесно связан со злом, – взять хотя бы ритуальное осмеяние умирания, смерти, – с другой же, видно, что речь должна идти о таком монолите, в котором трудно выделить и то, что мы сегодня назвали бы "благом", и то, что получило наименование "зла". Поэтому сопоставление смеха архаического и современного имеет смысл не как сопоставление двух совершенно различных вещей, а, скорее, вещей, отличающихся друг от друга лишь предпочтениями и формами выражения: общая природа смеха объединяет их в неразрывное целое, вызывая у нас одни и те же вопросы по отношению к вещам, разделенным тысячелетиями истории.

У смеха много оттенков, но сам смех, и это крайне важно, по-настоящему основательно делится только пополам. Это смех безотчетно-радостный, совпадающий, по сути дела, с самой радостью, и смех умственный, оценочный, охватывающий собой весь универсум смешного от самых тонких и легких его сторон, до наиболее мрачных и примитивных. Казарменная шутка, вполне доступная, судя по всему, и уму протосапиенса, и юмор О. Уайльда, как бы это ни показалось странным, глубоко родственны друг другу – дело лишь в разнице умонастроений, рождающей и различия в стиле и производимом эффек-

те. Смех всегда идет рядом со злом — то удаляясь, то приближаясь к нему, и эта связь дает себя почувствовать во всех его проявлениях, начиная от тончайших афоризмов и кончая совпадением обозначений смеха и оскала во многих европейских языках.

В самом же смехе, а тем более столь любезном утонченному вкусу Г.К. Честертона хохоте[11], намек на зло явно недвусмыслен. И хотя эта гримаса, эта maska ridens, обнажающая зубы столь очевидно, что не оставляет сомнений относительно изначальных нравов ее носителей, не должна обмануть нас. Вопреки своей далекой от духовности форме выражения, смех обладает подлинно возвышенной природой. Для того, чтобы рассмеяться, глядя в глаза злу, необходимо суметь увидеть его взглядом отстраненным, увидеть не только со стороны, но и сверху... Надо прозреть существо и меру зла и тем самым, примерившись к нему, показать свое нравственное превосходство — именно здесь уравниваются между собой хохочущий дикарь и улыбающийся мыслитель: они смеются над разным и смеются по-разному, но важно то, что оказавшись в сходных по смыслу, а не по внешним признакам положениях, они выбирают в качестве ответа именно смех, а не что-либо иное. Смешное — это осознанное, побежденное — хотя бы в уме — и потому прощенное зло. Отсюда победительная и одновременно великодушная позиция смеющегося: он отвечает злу смехом, иначе, благом, его ответ — не плач и не удар, а улыбка.

Поистине достойная удивления картина, если увидеть ее глазами, ищущими символического смысла: столкнувшись с проявлением зла, человек не бесится от ярости и ненависти, не рыдает, а миметически повторяя маску, в которой угадываются очертания и того, и другого, являет миру ликование и заменяет рык смехом. Зло впервые умирает, растворяется, перерождается в смехе, и именно в этот миг начинает свой отсчет история Homo ridens.

* * *

Парадокс — это не только усмотрение внутренней противоречивости в том, что внешне выглядит целостно и логично. Парадокс — это еще и начальная ступень зна-

ния. Говоря о смехе, мы вынуждены делать это парадоксально, так как в очередной раз оказываемся в самом начале пути, который уже столько раз казался пройденным. Да и может ли быть иначе? “Закрыть” тему смеха нельзя так же, как бесполезно закрывать рот смеющегося. Живой и многообразный – и в самом деле таинственный, – смех всегда будет притягивать к себе вопрошающий взгляд, открывая из своих секретов ровно столько, сколько мы в состоянии усвоить. В этом смысле тайна смеха приближается к числу мистических. Связанный с символами блага и зла, с загадкой человеческого существа, смех никогда не передоверит своего окончательного и полнейшего смысла бумаге. И тем не менее, зная и понимая это, мы вновь и вновь пытаемся сделать больше, чем можем: так, шаг за шагом, раздвигается смысловое пространство, расположенное между границами возможного и невозможного, так начинают отодвигаться все дальше сами эти границы.

Смех невозможен без осознания зла. Отрицание – хотя и особое – для смеха абсолютно, оно всегда преобладает над утверждением, и это видно не только в средневековом гротеске, но и в стихии архаического смеха, где “низ”, “земля”, “могила” провоцируют смех куда чаще, чем “рождение” и “небо”. Что же сказать о заточенном на лезвии рефлексии смехе ироническом?

То, что так удачно получилось у Чеширского кота, невозможно в стране реальности: улыбка, существующая сама по себе, здесь невозможна, в противном случае она становится знаком отрицания человека, как это можно видеть в образе “человеконенавистника” Тимона, смеявшегося тогда, когда его никто не слышал. Смеху необходимо противодействие, без этого он дряхлеет, вырождается и сходит на нет.

Смех знал подъемы и спады. В одних точках он был слышнее, в других – тише. На смех ориентировались целые эпохи и культуры, подобно тому, как по-разному готовы к смеху или грусти старики, дети или просто разные люди. Так, может быть, имеет под собой основание блоковское противопоставление острого галльского смысла и сумрачного германского гения. Так, закономерны насмешливая и одновременно стыдливая юность, и молча-

ливая, отрешенная от мира старость. Смех варвара звучал громче смеха эллина, но зато он уступал ему в многообразии и тонкости оттенков...

В любом случае, многоликость смеха не должна обмануть нас и заставить уйти с намеченного пути уже в самом его начале: тогда энергии поиска не достанет даже на то, чтобы рассмотреть и малую долю грандиозного парада масок смеха, а его внутренний облик так и останется неузнанным и непонятым. Повторим еще раз: нет и не было никогда множества действительно отличающихся друг от друга видов смеха. На самом деле их всего два, но зато между ними пропасть, хотя и небездонная, разделяющая в смехе телесное и духовное, чувственное и этическое. Единство выражения, о котором мы уже говорили, примиряет эти два полюса, рождая удивительную целостность, кажущуюся хаосом, бесконечно многообразным и не поддающимся упорядочению набором смеховых миров, существующих независимо друг от друга.

...Понятно без слов – так говорят в тех случаях, когда для понимания достаточно интуиции и контекста. Молчание не случайно стоит выше всех в иерархии способов общения: знающий молчит, но его молчание красноречивее слов, ибо оно чревато возможностью ответа на любой из вопросов.

Однако молчание при всей своей силе все-таки однобоко. Оно свидетельствует лишь о мощи разума, иначе, о замкнутой на самой себе мысли. Оно почти ничего не говорит нам о жизни чувства. Поэтому, возможно, роденовский молчальник, уткнувшийся в подбородок кулаком, назван не “Человеком”, а “Мыслителем”. Для того, чтобы стать символическим изображением “Человека”, он должен улыбнуться. И тогда, взятые в тенденции, обобщенно, две ипостаси человеческого духа – мысль и чувство – воплотятся в многозначительном молчании, “освещенном”, как сказали бы древние, понимая, что они имеют в виду, мягкой улыбкой.

Нам знакомо это удивительное сочетание спокойствия лица и оживляющей его улыбки. Такой бывает первая улыбка младенца. Так улыбается Будда, коры и куросы времен греческой архаики. Так улыбается женщина на самой знаменитой картине Леонардо.

Говорят, что о лице незнакомого человека трудно бывает сказать, приятное оно или нет, до тех пор, пока он не засмеется. Не более, чем предположение или даже "предрассудок" в ницшевском духе, однако что-то истинное мы здесь угадываем.

В самом деле, ни в чем ином не проявляется человек так, как в улыбке и смехе, объединяющих в себе столь различные душевные движения. Глядя на смеющегося, мы видим помимо его общего радостного облика еще и нечто совсем другое, неумолимо проступающее сквозь маску улыбки. Смех говорит нам не только о том, как и над чем человек смеется, но и о том, как он способен страдать или гневаться. В мгновение улыбки мы столь же мгновенно прорываемся сквозь все заслоны внешнего, наносного в человеке и притрагиваемся к самой его сути.

Что же еще нужно, чтобы раскрыть тайну незнакомого лица? Пожалуй, и в самом деле достаточно ОДНОЙ ЛИШЬ улыбки.

# смех и зло

Я уже немало говорил о зле, всякий раз призывая понимать его предельно широко. И все же, несмотря на оговорки и указания на разное, порой самое безобидное содержание, стоящее за этим понятием, оно все-таки способно исказить и даже "омрачить" общую картину. Ведь при желании зло можно обнаружить в чем угодно, включая сюда и само это желание; поэтому, отыскивая в хитросплетениях комических ситуаций следы, оставленные коготками зла, не нужно стараться видеть их буквально во всем. Но и не видеть их тоже нельзя: внимательный разбор смешного события, сколь угодно далеко отстоящего, на первый взгляд, от стихии зла, непременно даст, как в реакции Пирке, "положительный" результат.

Страдание, гнев, отчаяние, ярость – их соположение со злом не вызывает сомнений, а потому и вопросов. То же самое можно сказать и о радости, веселье или восторге – здесь вопрос о зле опять-таки не возникает, но уже по иной причине: слишком уж далеко отстоят друг от друга эти вещи. Но стоит нам коснуться смеха – и все меняется. Какая-то внутренняя, неосознаваемая потребность заставляет нас противиться формуле, которая в других случаях никаких возражений не вызывает. Скажите: "Жалость не рождает зла" или "Доброта не рождает зла" – и ухо спокойно воспримет эти слова; разве уж чересчур изощренный и к тому же не вполне доброжелательный ум усомниться в сказанном и начнет искать способ доказать обратное.

Не так обстоит дело со смехом. Дух противоречия не дает нам принять слова о невиновности смеха спокойно

и равнодушно; кажется, что здесь не "все так просто", что смех может быть не только добрым, но и злым. Сами собой являются и нужные примеры – от смеющейся над распятым Христом толпы до обид, причиненных нам когда-то насмешками. Казалось бы, какие еще нужны доказательства, чтобы уличить смех во зле и многомысленно заключить о его двойственной сути, добившись иллюзии глубины и не потратив при этом никаких усилий? Так чаще всего и бывало, и это было одновременно не только неверно, но и безнравственно, ибо если речь идет о связях со злом, то обвинитель должен быть совершенно уверен в своей правоте, иначе его оценка сама легко станет вместилищем зла. Одни и те же вещи могут быть поняты по-разному, и потому для человека, уверенного в виновности смеха, та подозрительная легкость, с какой один за другим выскакивают нужные примеры – словно чертики из коробки, – станет доказательством его греховности, его скрытой злой природы, для того же, кто уверен в обратном, – свидетельством извечного и напряженного противостояния зла и смеха. Именно здесь и скрывается главная причина подозрений: не что иное, как это противостояние часто и опасно сближает смех и зло, спутывая их между собой настолько крепко, что иногда и в самом деле бывает трудно разобрать, где кончается одно и начинается другое. Стоит, однако, вглядеться внимательнее, и все встанет на свои места: смех отделяется от зла и его несогласие с ним делается очевидным. Но для того, чтобы заниматься всем этим, нужны и желание, и терпение, и, главное, понимание той ответственности, которую должен с необходимостью взять на себя обвинитель. Однако обычно человечество платило смеху тем, что принято называть "черной неблагодарностью": того, кто защищает нас от зла, мы сами обвиняли во зле и называли злом.

Если же браться за дело с другой стороны, то нетрудно было бы показать, что сомнения в доброй природе смеха легко перенести, скажем, на жалость или сострадание, которые кажутся нам весьма далекими от зла. Было бы желание, и мы легко отыщем те случаи, где жалость принесет боль или усилит отчаяние: достаточно лишь проявить ее к тому, кто не хочет, чтобы его жалели, к тому, для кого

жалость – зло. А неуклюжая доброта или правда, высказанная некстати? Немного усилий, и станет очевидно, что не только смех, но и вообще всякое благое душевное движение способно стать источником страдания, а значит, и зла. Если это так, тогда разговор о связи смеха и зла вообще лишается смысла, ибо выясняется, что смех не одинок и стоит в ряду других "двойных" жестов, указывающих в зависимости от случая то в сторону добра, то в сторону зла.

Можно возразить, что смех сближается со злом легче, чем радость или жалость. Что ж, даже если это и так, суть дела все равно не меняется, ибо остаются в силе и вынужденно измышленный нами принцип двойственности (подбор же примеров, усиливающих его – дело гибкости ума), и особая роль смеха в деле противостояния злу. Смех отражает зло в своем зеркале, и потому сам невольно делается чем-то на него похожим, – вот в чем дело. Заключить же из этого, что смех перестает быть собой и превращается в зло, значит просто не понять истинного смысла ни того, ни другого. То, что обыкновенно называют "злорадством" и берут для подтверждения идеи о злой сути смеха, на самом деле надежной опорой служить не может. Да и разве разрушенная чрезмерностью зла "мера" смеха не говорит нам о выходе за границы нормы, правила, его же, кстати, и подтверждающего, согласно банальной, но неоспоримой логике самодвижения жизни? Впрочем, и без того смех, сделавшийся злом для осмеянного человека, в пределе своем все равно оказывается устремлением к благу, и возможно, именно после брошенных в него насмешек, вернувшийся из бесславного похода Франческо Бернардоне стал Франциском Ассизским.

Причиняя боль, смех дает нам шанс на перерождение. Он есть сила, – об этом забывать нельзя, – а сила может причинять и боль, вопрос о том, как она будет применяться. Поэтому, будучи силой, смех дает то, чего не могут дать ни сострадание, ни жалость, хотя все они вместе и направлены к единой благой цели. Верно, что насмешка или издевка рождают обиду, гнев, стыд, иначе – страдание, однако страдание это – небезысходное, в нем есть надежда на изменение мира и себя в этом мире, в нем есть надежда на лучшее. Осмеянному, конечно, можно

и посочувствовать, но тогда, кроме успокоения душевной боли (хотя и это немало) он не получит ничего, что смогло бы предохранить его от насмешки грядущей. Сострадание и жалость лечат рану, но лечат бальзамом, который обезболивает ее лишь на время. Смех же, причиняя боль, зовет нас к пересозданию себя: другое дело, что и он иногда ошибается, ибо не все хотят или могут заниматься героическим самопереустройством, предпочитая ему покой и обыкновенное сочувствие.

* * *

Все смешное несет на себе след, оставленный злом, но не все злое может смешить. Вызвать смех способно лишь зло выразительное, тут же ставящее, правда, и преграду для зарождения смеха: ведь выразительность предполагает силу, действенность, а они-то как раз и губительны для смеха, и если он не найдет для себя опоры, не защититься тем, что Бергсон называл “равнодушием”, то неминуемо погибнет, вернее, просто не сможет возникнуть; тут-то и приходят на выручку всемогущие контекст и дистанция: всего лишь пересказ события, а не оно само, всего лишь воспоминание о факте, а не сам факт, и вот уже бледнеет, сходит на нет былой страх или напряженность, и сквозь них начинает просвечивать смешная сторона случившегося, только теперь и ставшая очевидной. Дистанция способна творить чудеса. Она придает эстетический оттенок чему угодно, вопрос лишь в том, с какого расстояния – временнóго или смыслового – смотреть на вещь. Как сказал бы в таком случае Честертон, можно шутить даже по поводу смерти, достаточно лишь отойти от ложа умирающего...

Не зло само по себе смешит нас, а способ его выразительной, парадоксальной подачи, его смысловое обрамление. Прибавим к этому нашу готовность или неготовность к смеху, меняющуюся от минуты к минуте, и общий контур “смехотворной” – в прямом смысле слова – ситуации, предстает во всей своей непредсказуемой причудливости. Отсюда идет многообразие масок смеха, оно оказывается отражением, снимком с действительно существующего многообразия возможных сочетаний выра-

зительности зла с его окружением и нашим настроением; иначе говоря, дело идет о сочетании зла, составляющего "соль" вещи, со всем остальным, что в ней находится и ее окружает. Таков живой и полнокровный мир, пронизанный линиями добра и зла. То, что лишено всего этого, не только не будет осмеяно, но вообще вряд ли вызовет какое-нибудь чувство: ведь не замечаем же мы, спеша на троллейбус, цвет асфальта под ногами...

Итак, "мера" зла, его выразительность, и наше изумление и радость, явившиеся в момент неожиданного обнаружения того, что зло преодолимо, дают нам крайне приблизительный чертеж запуска механизма смеха. Кто-то способен улыбнуться перед лицом смертельной опасности, а кто-то, напротив, станет злорадно смеяться, когда опасность будет угрожать другому. Принцип смеха в обоих случаях – один и тот же, хотя, разумеется, глубоко различным будет наше отношение к смеющимся. Сам же смех, если подходить к делу непредвзято, тут неповинен: королевской печатью можно колоть орехи, но из этого не следует, что она предназначалась именно для такого употребления.

Смех не может быть источником зла, хотя его постоянный контакт со злом и способен вызвать подобную иллюзию. Одно здесь принимается за другое: соседство за сущность, вынужденная связь – за связь полюбовную, и нередко мы сами, незаметно для себя, производим эту подмену, не желая сколько-нибудь последовательно разобраться в справедливости своего суждения.

Смех рождает зло или он связан со злом, – казалось бы, какая разница? Однако согласиться с тем, что ее нет, – значит ничего не понять в смехе, и вменить ему то, в чем он на самом деле не повинен. Собственно, так это и случилось. Время скрыло причины, оставив на виду лишь их следствия, и это в конце концов позволило говорить о вине смеха, как о вине вполне доказанной. Многие писатели, и притом весьма достойные во всех отношениях, – взять хотя бы успевшего здесь больше других Э.Т.А.Гофмана, – очень выразительно описали и продолжают описывать то, о чем они сами не имеют ни малейшего представления, – а именно так называемые "демо-

нический" смех, "адский" хохот и "бесовскую" улыбку. Впрочем, делают они это, разумеется, не по злому умыслу и уж тем более не по собственной воле, а под диктовку культурной традиции, освобождающей пишущего от личной ответственности за привидившиеся ему ухмылки.

Смех и дьявол, смех и зло. Логика обвинения была проста и потому не вызывала особых сомнений: она не давала для них повода. В ней была и своя правда, правда спешащей вперед христианской идеи, которая уже видела себя в дне завтрашнем и была заранее согласна на восстановление справедливости задним числом, тогда, когда это завтра станет реальностью. Можно, конечно, отыскать немало случаев, когда ересь уходила далеко в сторону от главной линии христианства, когда улыбка пересиливала слезы, подобно тому, как отыщутся и случаи, в которых аскетизм эллина превзойдет аскетизм христианина, а его представления о духовном будут более развитыми и целостными. И все же важнее оказываются сами идеи, а не их крайние проявления: не было бы первых — не было бы и вторых, а раз так, то культ тела и смеха все равно останется за язычеством, а движение к духу и любовь к слезам — за христианством.

Само собой, в "новом мире" перевернулись и представления о благе и зле. Благое прежде — земное, плотское, производящее, веселящееся — сделалось греховным, тогда как чуждые язычеству слезы и страдание стали знаком подлинного блага: земное благо сделалось недействительным, его заместило страдание, иначе говоря, благо небесное (в его земном "прочтении") выступило в виде страдания, выступило — буквально — слезами. Логика антитетики была логикой черно-белой: полюс блага, в глазах язычника, ничего общего с благом не имеющий, и все же понятый как благо, не должен был содержать в себе ничего, что напоминало бы о зле в его новом понимании, и смех — знак радости и веселья, — готовый и "естественный" символ блага — был изгнан от него решительно и бесповоротно. Произошло это и потому, что смех был действительно связан со злом, тут ошибки не было (ошибка была в понимании этой связи), и потому, что смех указывал, намекал на вещи, христианским мирови-

дением отрицаемые, на весь набор языческих "греховных" удовольствий. А раз грех есть уступка злу, то, следовательно, и все сопровождаемые смехом удовольствия и веселья, также суть грех и зло.

Пара грех и смех "прозрачна" для христианства, устанавливающего меж ее членами твердое равенство и называющего и то и другое злом. Смех плоти – глупый смех, он низок и равен плоти. Так смех и веселие отождествляются и становятся синонимами, способными подменить друг друга. Соседство принимается за сущность и одно тянет за собой другое, в "грехах" его не повинное: ведь смех и веселье – не одно и то же, и если веселящийся смеется, то смеющийся часто невесел, хотя внешне они могут быть неотличимы. Сходство и решило дело, и под единым знаком уместились оба вида смеха: смех плоти и смех ума. Отрицая веселье, христианство отвергло и смех, не сделав для себя в нем никаких различий. В известной мере это было оправдано: смех сытости и удовольствия звучал чаще и громче, чем смех ума. Причем если за первым стояла природа с ее однозначно беспощадной аргументацией, то за вторым – не было ничего, кроме тонкого слоя осмысливающей себя культуры.

Антитеза слез и смеха, рожденная логикой духовной инверсии, была наложена на реальность, в которой слезам на самом деле противостоял не смех, а радость и веселие. Заполнив же собой все пространство новой культуры, антитеза слез и смеха четко разделила и их миры. Телесное страдание и слезы приближают человека к миру подлинного блага, поэтому и сказано: "Блаженны плачущие ныне, ибо воссмеетесь" (Лк. 6,21). Отвращая человека от веселия жизни земной, слезы указывали ему на мир горний, обозначив полюса духа и плоти, блага и зла. Теперь, даже при желании, представить себе Бога смеющимся стало невозможно. И так, само собой, через посредство антитетического размежевания проявился печально-суровый лик Христа, принявшего на себя грехи тех, кто жил жизнью плоти, забыв о жизни духа. Слезы оказались выше смеха, и потому против дьявола встал не сам Бог, а его воин Михаил Архангел, защищающий мир от зла, готового излиться в него всякое мгновение.

Все это, впрочем, осмысливается уже post factum, а вначале раскладка признаков и сам их выбор осуществляется в прямом смысле слова по "образу и подобию" человека. Не случайно, печальный и плачущий – вообще видимый – Христос есть одновременно и Бог и человек. Память Христа – это память обо всех людях, но это и память о себе: ради блага Он должен принять страданье. Поэтому для христианина, помышляющего о Боге, высшим благом становится разделение участи Христовой в той степени, в какой это, разумеется, возможно: так признавшийся в своих грехах на исповеди облегчает тяжесть креста, несомого Спасителем, и Его крестные муки; так у сопереживающего Христу открываются на руках и ногах кровоточащие раны. Выразительный пример здесь дает история блаженной Лидвины: заболев чумой, она возрадовалась и, взглянув на две поразившие ее тело чумные пустулы, даже попросила Господа о третьей – в честь Святой Троицы[1]. Увиденное в таком свете благо не может принять в себя смеха. Природная антитеза рождения-радости и смерти-страдания полностью переворачивается. Зло же скрепляется с любым весельем и любым смехом, какими бы ни были истоки этого смеха. Смех и зло окончательно соединяются друг с другом и проступают в личине смеющегося дьявола, в ухмылках всех его двойников, заместителей и слуг: бесовский мир наполняется бесовским хохотом. И хотя это разделение не абсолютно и знает улыбающегося св. Франциска и мрачного, несмеющегося дьявола, все же, если говорить о главном, его суть остается неизменной: смех и зло идут как вещи родственные друг другу, противостоя слезам и благу. Бес сам посмеялся над преграждавшим ему путь смехом.

Бес победил, но победил не вполне. Подобное рождает подобное, и случилось так, что смеющийся бес в конце концов сам сделался смешным. Его ухмыляющаяся рожа стала вызывать не только ужас, но и смех, ибо такой была сила втянувшего его в свое поле гротеска, который брал жизнь как целое и находил в страшном смешное, не уничтожая при этом страшного[2]. Похоже, жизнь и в самом деле вступает здесь в пляску со Смертью, как это можно видеть на средневековых гравюрах: противопо-

ложности – пусть ненадолго – сходятся воедино, рождая пафос, подобие которому можно найти только в самом истоке человеческой культуры.

* * *

...Иоанном Златоустом сказано о несмеющемся Христе. Но им же сказано и в защиту смеха: "Или смех есть зло? Нет, смех не зло, но чрезмерность и неуместность – зло... Смех вложен в душу нашу, дабы душа отдыхала, а не для того, чтобы она была расплескана"[3]. Нетрудно услышать в этих словах отзвуки принципа, который был одним из руководительных в эпоху античности. Греки любили и знали "меру" во всем, в том числе и в смехе; в "Никомаховой этике" Аристотель говорит об этом, связывая зло именно с нарушением меры в смехе, называя тех, кто преступает меру в смехе, "шутами", "грубыми людьми". Для греков смех еще не имел того особого "греховного" оттенка, который он приобрел в христианстве, поэтому призыв к мере в смехе дорогого стоит в культуре, сохранившей для нас образы безудержного олимпийского веселья.

Линия благожелательного отношения к смеху выразилась в духе францисканства: "умеренный" в прямом смысле слова смех не "расплескивал" души, а наравне с печалью открывал ей путь к небу. Улыбка дополняла ви́дение, делала его целокупным, ибо позволяла обнаружить в мире – творении Бога – то, чего нельзя было разглядеть глазами плачущего. Она помогала увидеть мир с разных сторон и укрепляла человека в поиске и ожидании блага несказанной мистической радости.

Вообще говоря, вопрос о том, смеялся ли Христос, сразу же приобретает совершенно особый смысл, когда мы сополагаем его со средневековым взглядом на сущность человека, взглядом, сохранявшим в себе и память об античности. Улыбка и смех Христа – это не просто допущение некоторой "вольности", не просто мало к чему обязывающее "дополнение" – обычно не смеялся, а иногда смеялся, – а нечто не в пример более значительное. Либо смеялся, либо не смеялся, – и никаких иных вариантов, никаких иных мыслимых пропорций смеха и серьезности,

вот как на самом деле стоит здесь вопрос. Поэтому, когда Вильгельм в "Имени Розы" предполагает, что Христос мог смеяться, он касается лишь видимой стороны тайны, показавшей себя и у "очеловечивших" Христа францисканцев. Не случайно Вильгельм-францисканец отстаивает за Христом право на смех, опираясь лишь на ту часть его природы, которая была человеческой, и забывает о том, что человеческое незаметно начинает преобладать над божественным. Вопрос о том, смеялся ли Христос, имеющий, как может показаться на первый взгляд, интерес весьма узкий, оказывается вопросом чрезвычайной важности, ибо говорит о том, чего, собственно, больше в Богочеловеке: божественного или человеческого? Возможно, именно здесь и скрыта основная причина неприятия смеха Христа церковью: отвергая возможность Христова смеха, она интуитивно восставала не столько против искажения образа, сколько против его снижения. Снижения – в прямом смысле слова, ибо смеющийся Бог сразу делался слишком похожим на человека.

От времен средневековых богословов к нам пришла традиция, столь основательно усвоенная современной культурой, что кажется, будто она существовала всегда: Боэций и Ноткер, как принято говорить, "вслед за Аристотелем" назвали разумность, смертность и способность к смеху главнейшими признаками человека, создав таким образом дефиницию вполне созвучную и нашему нынешнему пониманию человеческой сути. Так оно и есть, ибо без того авторитета, который имел Аристотель в христианском мире, определение, соединившее в себе мысль, смерть и смех, просто не смогло бы возникнуть. И одновременно здесь не все верно, потому что неясно, как именно сложилась эта дефиниция: ведь ни Аристотель, ни Боэций всех трех звеньев вместе не соединяли. "Homo est animal rationale, mortale, risus capax", – "человек есть животное мыслящее, смертное и способное смеяться", – сказано Ноткером[4] и, действительно, "вслед" за Боэцием и Аристотелем, но сказано по-иному. Боэций смерть и способность к смеху рядом друг с другом не ставил. Смех и мысль – вот что для него составляет действительную пару. Смерть же у Боэция входит в другие определе-

ния человека, сополагаясь с признаком разумности: “Льзя ли, говорю, мне забыть сие? Можешь ли определить человека? Ежели вопрошаешь: знаю ли точно, что я есмь животное разумное и смертное? То сей вопрос будет для меня известен, – и сознаюсь, что от такого животного ничем не разнствую”[5].

У Аристотеля же смех и смерть вообще в пару не соединяются. Когда он говорит о человеке, то может упомянуть и смех, и речь, и что-то другое, но никак не смерть. В трактате “О частях животных” сказано, что из всех животных один только человек способен смеяться[6], а в “Политике” человек представлен как единственное из все живых существ, одаренное речью[7]. Речь – Logos – синоним разума, способности мыслить, что же до смерти, то она в качестве элемента для определения сущности человека Аристотелем не берется.

Нетрудно заметить, сколь значительна здесь дистанция, отделяющая Аристотеля от героической эпохи Гомера, для которого “человек” и “смертный” суть синонимы; в “Илиаде” смертному человеку по праву противостоят бессмертные боги. Аристотель же, называя признаки человека, никак не хочет назвать его “смертным”.

“Смертный” для эллина и “смертный” для христианина – далеко не одно и то же. Для эллина умереть – не значит расстаться с телом. Он сохраняет его – эфемерное, прозрачное – в Аиде или получает новое – вечное и сияющее, – если его примут к себе олимпийские боги. Христианин же расстается с телом надолго, он сожалеет о нем, скорее следуя естественной привычке, которой противостоит вера в необходимость отказа от тела ради приобщения души к Богу. И эллин и христианин оплакивают усопших и, хотя первый застал еще ритуал погребального смеха, а второму можно было бы радоваться за освободившуюся из темницы тела душу, оба все-таки плачут. Естество здесь берет верх над логикой идей, которая, помимо прочего, не совпадает и со способами “перевода” умершего в иной мир: те, кто любил и лелеял тело, сжигают, уничтожают его на погребальном костре, а те, кто пренебрегал плотью и верил в дух, бережно хоронят, сохраняют мертвое тело в земле, возвращая прах туда, откуда он был когда-то взят.

Для эллина смех – благо, для христианина – зло. Боэций, стоящий в точке сопряжения двух культурных миров, отдает дань им обоим: определяя сущность человека, он упоминает и смех и смерть, но не соединяет еще их вместе. У сменивших же его христианских писателей и переводчиков смех и смерть уже идут, взявшись за руки. И мысль, и смерть, и смех – сущностно определяют человека, но разные культуры берут из этого универсального набора разное, исходя из своей духовной потребности. Смерть, мысль и смех, вставшие рядом друг с другом, показывают, как глубоко – при всем своем отличии – входят одна в другую различные культуры, объединяя то, что трудно представить в каждой из них по отдельности. Впрочем, и это объединение не становится окончательным, и очень скоро ужасающий "серп" смерти, проникновенно описанный в боэциевом "Утешении", превращается в огромную "косу", подсекающую все, что оказывается перед нею. Человек вновь, как у Гомера, становится смертным, но уже в ином смысле, с разницей примерно такой же, какая существует между жизнелюбивым латинским "memento mori" и призывом помнить о смерти в псалмах Давида; смерть заполняет собой все, теперь она одна определяет собой существо человека, не оставив места ни мысли, ни смеху.

Современный взгляд видит в смехе эллина, может быть, больше героизма, чем его там было на самом деле, но в главном он все-таки не ошибается: смеющийся пред ликом Танатоса – действительно герой, ибо он теряет больше, чем может приобрести в ожидаемом им ином мире. Смех, так же как и самоубийство, уподоблявший эллина олимпийским богам, из нашего культурного пространства выглядит весьма значимо: ведь мы знаем, как устроены олимпийские боги, и мы знаем, что в отличие от них, – смеющихся и бессмертных, – смеющийся человек взаправду смертен, и все это придает делу совсем иной оттенок. Боги смеются, потому что они бессмертны, человек же смеется, потому что *смертен.* Смеху-утверждению нескончаемой жизни он противопоставляет смех, отрицающий смерть. Эллин не любит смерти. Для него смертность – не есть способность в сравнении со способностями мыслить

(говорить) или смеяться. Смерть – нечто, выходящее за пределы жизни тела, нечто нечеловеческое. Поэтому, если идти за Эпикуром, рассуждающим в высшей степени разумно и остроумно, то остается только согласиться, что к живым смерть не имеет никакого отношения, ибо пока ее нет, мы живы, а когда она приходит, то нет уже нас самих.

Для христианского ума все обстоит иначе. Смерть здесь – высшая земная ценность. Человек – существо прежде всего *смертное*, а затем уже способное мыслить, говорить, и тем более смеяться. Смерть требует от нас чувственного отклика, и христианство, сообразуясь с естественной склонностью человеческой чувственности, выбирает слезы. Печаль о кончине земного и телесного оно переносит на нечто более высокое и предлагает слезам оплакать то, что, казалось бы, следовало радостно осмеять. Но это "казалось бы" – свидетельство логики простака. Логика же христианского мирочувствия берет на порядок выше: не отрицая естественного, она предлагает ему послужить на благо сверхъестественному. Так язычеству остается его смех, – в том числе и погребальный, – а христианство получает слезы. И если уподобиться богам Олимпа можно было, смеясь, то приблизиться к Богу позволяют слезы и печаль.

Мы говорили уже об опасном сближении смеющегося Христа и обыкновенного смертного человека. В самом деле, если перебрать набор из трех универсальных человеческих признаков, можно увидеть: смех – единственное, что отличает человека от Богочеловека. И тот и другой разумны и смертны, не говоря уже о двуногости и других признаках, способных сегодня вызвать разве что улыбку – вроде способности сидеть, упоминаемой Боэцием[8]. Один только смех мешает двум определениям устремиться по направлению друг к другу и слиться воедино.

Иную картину дает язычество. Здесь человек и бог тоже похожи друг на друга, но похожи иначе. Оба разумны, оба способны смеяться, но зато их надежно разделяет смерть; разделяет настолько, что можно поставить вопрос даже так: "Что еще отличает эллина от олимпийца кроме того, что он смертен?" Формально – ничего, так же как и христианина от Христа – ничего, кроме того, что один

смеется, а другой нет. Выбрав слезы, христианство определило тем самым и оценку всего остального, и прежде всего смеха. Отворачиваясь от него, оно следовало и универсальной логике антитетики (раз Христос не смеется, значит бес не плачет), и опять-таки логике естества, связывающей смех с мотивами телесности и удовольствия. И тут христианство вновь не ошиблось – смех был назван злом именно потому, что стал знаком греха, иначе, знаком зла, прорвавшего заслон добродетели и отравившего человеческую душу.

Можно различать отношение христианства к смеху и улыбке, считая одно грехом, а другое нет. Во многих христианских текстах, где порицается смех, ничего осудительного об улыбке не сказано. Исихий, пресвитер Иерусалимский, чьи изречения вошли в русский "Изборник", призывает избегать чрезмерного смеха, но вовсе не улыбки: "Уклоняйся многа смеха, раслабляет бо душю..." В тон ему слова из "Поучения" Владимира Мономаха, также осуждающего излишество в смехе: "...Не обило смеятися, срамлятися старейших... долу очи имети, а душою горе". Речь опять идет о следовании эллинскому правилу "меры", с той, однако, важной разницей, что для грека смех не греховен: ведь то, что было "мерой" для зрителя аттической комедии, для христианина в его обычной, а не "карнавальной" (в бахтинском смысле) жизни оказалось бы излишеством чрезмерным и соответствовало бы тому, что православная молитва осудительно называет "смехом демонов".

Однако, сравнивая смех и улыбку, есть смысл, как и в случае сопоставления различных определений человека, вслушаться в то, что напрямую не сказано. Не сказано потому, что нечто более важное уже произнесено: смех снижен и осужден. В требовании не смеяться, а только лишь скромно улыбаться, ему положен предел, который ставит под сомнение само существование смеха, ибо насильно умеренный смех – это уже не смех; ограничение убивает его душу с такой же уверенностью, с какой ограничение души само способно породить смех, – как у попавшего в плен толстовского Пьера: его рассмешило то, что в плен попало не только его тело, но и не принадлежа-

щая ему бессмертная душа. Если же посмотреть на дело широко, станет ясно: как бы ни противополагались друг другу смех и улыбка, каким бы ни был конечный выбор – традиционный, в пользу улыбки, или нетрадиционный, в духе Честертона – в пользу смеха, – и то и другое есть целое, проявляющее себя в зависимости от случая по-разному. Здесь перепутались тело и дух, эротика и этика, исток культуры и исток личности. Потому так трудно бывает отделить одно от другого, указывая как на приоритет то на тонкую улыбку младенца, то на громкий смех олимпийца.

Что такое улыбка и что такое смех? В самом деле, если улыбка венчает смех, то почему она возникает раньше него? Новорожденный не умеет смеяться, но зато на его губах уже играет улыбка, неотличимая от той, что является на лице мудрейшего из философов. Говоря "улыбка" и "смех", мы часто смешиваем не столько их, сколько стоящие за ними миры – духа и тела, истории личности и истории человечества.

Отвергнув смех, христианство не отвергло вместе с ним и улыбку лишь потому, что сумело помочь ей послужить не греховному, а благому: умерив и ограничив смех, оно соединило улыбку с той тихой, особой радостью, которая ведома человеку, помышляющему о Боге. Рождение Христа и его воскрешение из мертвых – суть события радостные. Оттого в "Акафисте Пресвятой Богородице" царит дух радости, переполняющей душу и славящей Матерь Бога: "Радуйся, Звездо, являющая Солнце; радуйся, утробо Божественного воплощения. Радуйся, Еюже обновляется тварь; радуйся, Еюже поклоняемся Творцу. Радуйся, Невесто Неневестная". Радость – это улыбка и потому улыбка становится допустимой. Это радость "светлой печали", это слезы радости – чистой и ясной, как звезда.

Раз смех – зло, то слезы – благо и "убежище от демонов", от зла, смеющегося, являющего себя в мерзкой личине ухмыляющегося беса. Помимо всего сказанного, плохую службу смеху сослужила и универсальная логика человеческой чувственности, для которой свойственна игра на контрастах: смеющееся зло – наисильнейшее и наивыразительнейшее. Образ врага неприятен нашему взору, но достаточно увидеть врага еще и смеющимся –

смеющимся над нами, – и этот образ сделается просто невыносимым.

Последнее слово к сказанному добавляет семиотика общения, закрепившая за полюсами блага и зла соответствующие образы-символы. Смех, хотя и понятый как зло, все равно настроен на общение, он требует со-чувствия, со-смешников и ищет случая показать свое лицо, в отличие, скажем, от стыда, выдающего себя против воли. Гримаса смеха, даже если она обернулась дьявольским оскалом, рассчитана на то, чтобы *быть увиденной*, иначе – она бессмысленна и бездейственна: уже этого хватило бы для того, чтобы сложилась устойчивая пара, в которой дьявольскому смеху противостояла бы сакральная строгость и печаль.

К тому же у смеха был отобран изначально присущий ему "свет", наполняющий архаическую семантику мотивов солнца-утра-рождения. Так смех потерял, а слезы приобрели свет. Дьявол явил миру свой ужасающий оскал, а Бог – свет, но свет столь яркий, что глаз смертного его уже увидеть не смог. Христианство "вспомнило" и закрепило это разделение, дающее о себе знать в ритуале встречи мира земного с миром небесным и миром бесовским. Вот почему дьявола можно увидеть только спереди и никогда сзади, Бог же – невидим вовсе, а если и является смертному, то лишь со спины, как Моисею на горе Синайской: "...Ты увидишь Меня сзади, а лице Мое не будет видно" (Исх. 33.23).

* * *

Для архаического сознания, чьим пафосом еще дышит античность, вопрос о виновности или невиновности смеха лишен смысла, по крайней мере, того смысла, который понятен и близок нам. И хотя связь смеха со злом здесь уже ощущается – в "Поэтике" Аристотель отмечает ее со всей определенностью, – она еще не рассматривается обвинительно: смех исправляет нравы, выставляя напоказ недостойное и подлежащее порицанию.

Если же взять эпоху более раннюю, то вопрос о взаимоотношениях смеха и зла вообще будет трудно сформулировать. Для архаического взгляда священное и профан-

ное едины и немыслимы друг без друга. Здесь не существует еще проблемы греха в привычном для нас смысле, а темы еды, наготы и телесного наслаждения не воспринимаются как нечто, требующее порицания. Напротив, эротическая символика, осмысленная в ключе сакральном, здесь совершенно обычна. Один из наиболее ранних примеров тому – знаменитые палеолитические "венеры" – символы абсолютной, себя перерастающей и готовой к новому рождению телесности. Цепочка, связывающая столь очевидные для христианского разумения понятия срама, греха, смеха и зла, архаическому уму неизвестна. Во всяком случае, в мифе мы сможем найти разве что осуждение плотских излишеств. Но сам смех, как бы тесно он ни был связан со смертью – еще не мыслится ни как ее символ, ни как источник. Напротив, архаические тексты закрепляют однозначную связь между смехом и благом, смехом и светом-солнцем, смехом и рождением. Осмеивается и смерть, но опять-таки лишь в связи с рождением: смех предвосхищает, радостно пред-осмеивает грядущее рождение, без смерти просто невозможное. Опять-таки не забудем о каком смехе идет речь: о смехе, существующем бок о бок со слезами и нередко играющем их роль. Этот момент выразительно, хотя и, может быть, преувеличенно представлен у О.Фрейденберг, в том месте, где она говорит о семантике архаических образов слез и смеха: для родовой эпохи "смех" и "слезы" – "это метафоры смерти в двух ее фазах, возрождения и умирания, и ничего больше"[9].

Взятый же в своем первичном истоке – как знак чистой радости, телесного удовольствия и мощи – смех оказывается представителем сугубо благоносного начала. Использование его для оценки зла начинается позднее и осуществляется не благодаря особой природе зла, а вопреки ей, ибо не зло мира обладает способностью рождать в человеке смех, а уже имеющаяся в человеке энергия смеха, произведенного началом блага, оказывается столь мощной, что ее достает и на борьбу со злом. Случаи, когда смех обозначал бы не благо, а зло, можно буквально пересчитать по пальцам. Да и то, при более внимательном взгляде, такой смех обнаруживает в себе внутреннее несо-

гласие со злом. В мифе это почти всегда нарушение запрета на смех. Смех живого, проникнувшего в царство мертвых, выдает его и, таким образом, может стать причиной его гибели. Здесь действует простейшая логика ассоциаций и перевертышей, легко приписывающая свойства одной вещи – другой, или же меняющей их местами, сообразуясь с мистическими законами символического противопоставления и смыслового контраста. Смех, умертвивший полинезийского героя Мауи, когда он влезал в рот прародительницы жизни Гине-нуи-те-по, был смехом неурочным и потому гибельным: только нарушение запрета может сделать смех виновником смерти – но на то и запрет, чтобы его исполнять. В обычных же положениях, когда запрет принимается во внимание или когда речь идет только об освобождении из чрева, смех звучит как утверждение и одобрение нового рождения – действительного или символического, как в мифах, где, смеясь, выходят из китового или акульего чрева проглоченные герои.

Парадоксальные варианты оплакивания рождения или же ритуала слез при встрече с родственниками, хотя и представляют собой обратную сторону, изнанку смеха-радости, но все же сторону не главную. Слезы радости, как и смех горя, – это все же выход за рамки правила, нежели само правило. Исходная двойственность, присущая человеческому мышлению и чувству все-таки остается двойственностью по большей части условной. Перед нами противостояние логическое, а не действительное: рядом с богатством и разнообразием одного полюса мы видим скудность и однообразие другого. Можно сколько угодно говорить об особенностях китайского этикета, об улыбке, сопровождающей сообщение о смерти близкого, однако это не опровергнет главного, что роднит смех китайца и европейца, причем роднит в своем истоке, там, где смех выраженно противостоит смерти и благоволит рождению, осмеивая их, хотя и осмеивая по-разному: в одном случае, отрицая, а в другом, – утверждая.

Если сопоставить миры язычества и христианства, следуя их собственной логике и доводя ее до конца, то вышло бы, что радостное осмеяние смерти больше подошло бы христианству, ведь смерть, предвещающая неземное благо

стоит здесь на голову выше рождения: смерть лучше, чем рождение (Еккл. 7.1). Однако смерть все-таки оплакивается. Слезы побеждают смех, вытесняют его из ряда чувств, полагаемых благопристойными, и даже смерть не снимает со смеха его греховности: изгнанный отовсюду, он достается бесу, наполняет его и делается знаком темного и вредоносного начала, знаком гордыни и падения.

Радость-смех и страдание-слезы остаются по разные стороны грани, секущей плоскость культурных миров архаики и христианства. К богам языческим человека приближает смех, к Богу христианства – страдание и слезы. Христианство назвало слезы благом, а смех злом, отвергнув не только смех плоти, но и смех разума. Все поменялось местами в новом, утверждающемся мире, где Бог плакал, но никогда не смеялся; изменился сам взгляд на мир, определив тем самым всю последующую историческую перспективу.

* * *

Понять смех как универсалию или идею можно, только взяв в рассмотрение тему противостояния Блага и Зла. Смех связан и с благом и со злом, он все время колеблется меж ними и живет их взаимопритяжением и взаимоотталкиванием.

Однако это не означает ни того, что смех находится где-то посередке, отправляясь по желанию или по необходимости то в сторону блага, то зла, ни того, что из-за своей двойственности он пребывает одновременно на обоих полюсах, не принадлежа окончательно ни одному из них. А именно об этом чаще всего и говорят, привлекая на помощь всеобъясняющую "амбивалентность", которая на самом деле лишь напоминает о возможности движения к точке противоположного смысла, а не о нем самом, действительно существующем и столь же мощном и многообразном. В первом случае смех приобретает облик посредника, равнодушного звена, скрепляющего два противостоящих друг другу мира. Во втором – оказывается одним и тем же, и благом, и злом, и радостью, и страданием, то есть, в конечном счете, – ни тем, ни другим. За раздвоенность надо платить, и этой платой становится сам смех:

он просто исчезает из мира, как исчезает то, что нельзя увидеть, определить, то, что является сразу всем и ничем. И главное, смех лишается нравственного начала. Он делается равнодушным к благу и злу, и если что-то и оценивает, то всегда двойственно, во всякий момент готовый сменить один знак на другой и поменять полюса местами. Если бы это было так, то смех потерял бы свой смысл.

Другой портрет смеха кажется нам более верным. Смех обретает нравственный смысл, только противостоя, противополагая себя полюсу зла. В противном случае его существование нельзя было бы не только объяснить, но и оправдать, исходя из принципов, вложенных в человеческий рассудок и сердце. Аристотель в "Метафизике" говорит о различных взглядах на благо и зло, упомянув среди прочих даже и ту точку зрения, по которой благо и зло вообще не признаются за начала сущего. Однако так или иначе, дело всегда идет о благе и зле. Соотношение меж ними мыслится по-разному: можно вслед за Спевсиппом и пифагорейцами отрицать и то и другое, но тогда не обойти вопроса о первоистоке, поскольку, если благо не стояло уже у начала сущего, то ему неоткуда будет взяться впоследствии. Иначе говоря, по слову Аристотеля, семени предшествует то, что обладает законченностью, и потому первенствует не семя, а нечто законченное.

Правда, и сам Аристотель, разобрав неистинные, по его разумению, суждения о благе и зле, не договаривает все до конца, оставляя место некоторой неопределенности. Для него – начало всех вещей, скорее всего, благо. Но как быть со злом? Ведь если сказано, что причина всех благ – само благо, а причина зол – зло, то неясно, как возникло и утвердилось само зло – то, что, по определению, есть лишь уничтожение и отрицание. Можно предположить, что до мира "существовало" небытие, однако такое умозрение не имеет отношения к самому миру, ибо когда он уже существует, то нет небытия, что делает вопрос о соотношении того и другого бессмысленным.

Образ мира, бытия в нашем понимании всегда двойствен, скрыто или явно мир всегда поделен на противостоящие друг другу силы или идеи. В этом едины все культуры; мир есть место и время напряженного противостоя-

ния сил блага и зла, следующих друг за другом и преодолевающих друг друга. Но пара эта чисто формальная: несмотря на любое мыслимое соотношение сил, пусть даже говорящее в пользу зла, полюс блага в значении начала, первоистока остается первичным и потому абсолютным. Мир создан Благом или, иначе, Богом, а Бог, говоря словами Иоанна Богослова, – "есть свет, и нет в Нем никакой тьмы" (Иоан. 1,5). Объявившееся противоречие (если свет приходит на смену мраку, то, следовательно, первичен все-таки мрак) уже выходит за границу понимания, но, к счастью, не все нужно понимать и тем более обосновывать логически. Свет и благо *должны* стоять в начале мира. Иного положения, каким бы обоснованным оно ни выглядело, помыслить нельзя – во всяком случае, помыслить нравственно: ведь если зло – это отрицание и разрушение, то отрицать и разрушать оно может то, что уже существует, то есть бытие, обязанное своим существованием началу блага.

Зло же, поставленное в начале порядка вещей, умерщвляет бытие, вернее, просто не дает ему родиться, тем самым отрицая и свое собственное (будущее) существование. А раз так, то о взаимоотношениях блага и зла имеет смысл говорить лишь тогда, когда оба они уже существуют. Так, резкое разграничение блага и зла, какое можно видеть в иранской мифологии, есть разграничение, имеющее смысл лишь в пределах бытия уже возникшего. Сама же из-начальная, до-начальная двойственность мира остается необъясненной, ибо если "злое-черное" в "Авесте" называется "не-жизнью", то неясно, как оно возникло, исходя из логики самой же "Авесты".

Антиномизм разума – вещь жестокая. Еще один шаг – и мы увидим, что нет ни блага, ни зла. Поэтому нам ничего не остается, как признать свое бессилие и поверить в первенство и мощь блага. Благо производит мир свободно и обильно, не ставя перед собой никаких границ. Оно рождает бытие безгранично, ибо любая граница содержит в себе намек на сдерживание, а значит, и на потенциальное уничтожение. И все же однажды в порядке вещей, произведенных благом, появляется то, что начинает ограничивать этот порядок. Ограничение оказывается не чем иным, как следствием переизбытка блага, той

неограниченной щедрости, с какой оно наполняет мир бытием. Границы сдерживают напор бытия, отрицают его и в этом смысле оказываются тоже своего рода благом. Только лишь утверждая и производя, благо делает непомерно разросшееся, иначе стремящееся к бесконечности бытие лишенным смысла и цели. Ограничивая же бытие, благо придает ему смысл: бесконечности нет дела до начала и конца, она вне-нравственна для того, чтобы сделать бытие нравственным, надобно его ограничить.

Сказав "нравственность", мы сразу же возвращаемся к человеку. Именно в нем совершается *переход* от одного состояния мира к другому. Тайна зла есть тайна лишь для человека – живущего, мыслящего и умирающего: то, что звучит спокойно и бесстрастно для косной материи бытия – "ограничение" – оказывается трагедией для человека, ибо для него ограничение означает разрушение его собственного бытия: несвободу, боль, смерть. Так апатия самоограничивающегося бытия оборачивается пафосом трагедии, неразрешимым противоречием человеческого существования. Ограничение оказывается злом, невыводимым никакой логикой, вещью абсолютно чуждой и непонятной для существа, которому суждено родиться в мир, осознать себя и умереть.

Благо дает начало миру. Произведенное же им бытие существует уже как бы само по себе, как нечто самоценное и самоцельное. Все изменяется с явлением человека. *Брошенное бытие* – вот, что застает он, придя в мир: теперь только от его нравственного выбора зависит будущее. Движется ли рожденный благом мир к конечному благу? Казалось бы, утвердительный ответ сделал бы излишними все остальные вопросы. Однако сказать твердое "да" нам не дает склонный к парадоксам ум и, опять-таки, нравственное начало. Ведь если исход предрешен, тогда нет ответственности, тогда выходит, что вовсе не отсутствие Бога, а наоборот, его присутствие оправдывает наличие зла: если есть Бог – тогда все позволено...

Вспомним о смехе. Смех является тогда, когда мир имеет начало и цель, когда он предполагает этическое основание и живет борьбой света и тьмы. Не случайно, говоря о смехе, мы все время держим в поле зрения обе берущие в нем начало дороги – и к полюсу блага и к полю-

су зла. Смех мог бы зазвучать уже при рождении мира: для этого не хватало лишь существа одновременно разумного и смертного. Смех бога, рождающего мир, описанный в Лейденском папирусе[10], на самом деле не был столь привлекательным, как это казалось склонному к грезе послеромантическому сознанию. Хохот, потрясающий бездны рождающегося мира, – это, разумеется, дает картину, однако многое в ней подрисовано нами самими. Бессмертный бог не может смеяться, как смертный человек. Человек смеется над своей ограниченностью, бог же ничем не ограничен, а значит, и повода для смеха у него нет никакого. Другое дело, что все языческие боги, на самом деле склеены из двух половинок: они бессмертны лишь на словах, живут же они вполне человеческой жизнью. Однако смех смертного человека и смех бога стоят на разных ступенях. В пределе смех человека – это смех отчаянья. Он обречен на "героику", так как всегда решает одну и ту же задачу – противостояние смерти. Смех эллина, готового в любой миг расстаться с жизнью, реально делал его похожим на олимпийца. Христианство хранило в своей памяти эти смыслы, числя их под рубрикой "гордыни" и связывая со смехом беса.

Над миром и над собой можно смеяться, и отрицая бытие и утверждая его. Однако не забудем главного: наше понимание мира и сам мир – не одно и то же. И там, где человек видит удручающее бессмыслие, на самом деле, возможно, скрыта бездна смысла, ему недоступного.

Культура не ошибается, когда речь идет о вещах, подобных смеху. Гонение на смех в христианстве – лишь одна сторона дела. Другая, не столь заметная, имеет смысл более глубокий. Секрет в том, что смех сумел достичь своего нынешнего торжества именно благодаря христианству. Унизив смех перед слезами, оно тем самым возвысило его. Аскеза пошла смеху на пользу. Христианство довело смех "до ума". Оно одухотворило смех.

* * *

Вернемся к тому, с чего мы начинали. Зло не рождает смеха, хотя без него смех бессмыслен и невозможен. Не рождает его и благо, ибо оно самодостаточно и заня-

то самопреумножением: его знак – веселье, ликованье. Если оно и смеется, то смеется, лишь радуясь, но не оценивая, и тем более, не осуждая.

Подлинный смех рождается на стыке блага и зла, как ответ блага на зло. Благой ответ на реплику зла. Ответ, переводящий бытие неподлинное в подлинное. Иначе говоря, в связке "зло-смех" смех всегда следует за злом, отвечает на него, но никогда не выступает его источником или причиной. Осколки архаической мифотемы смеха-зла оставили в культуре следы, сходящиеся в одной и той же точке: в начале зло, а уж затем смех – каким бы злым он ни выглядел. В андерсеновской "Снежной королеве" это и в самом деле осколки – осколки зеркала тролля. Сначала – злая воля тролля, волшебное зеркало, а потом – смех. Мир осмеивал тот, кто был ранен осколком и потому видел вокруг себя лишь дурное и гадкое. Розы, выращенные Гердой, были прекрасны, но Кай видел их некрасивыми и изъеденными червями. Вообще, смех Кая – неплохая иллюстрация к тезису Бергсона о связи смеха и "анестезии сердца". Сердце Кая стало куском льда, поэтому его смех перестал быть смехом человека.

Смехом исходит зло мира. И только смехом изошедшее зло переплавляется в благо. Вот почему считать смех одним из источников зла есть зло гораздо большее, чем то, что действительно можно отыскать в смехе. Смех *отражает* зло подобно зеркалу, оттого его так часто путают с самим злом.

Смех связан со светом. Зло – с тьмой. О последней паре Аристотель говорит так: "злое и черное". Смех освещает зло, понуждая его к отступлению: граница зла отодвигается смехом. Мир смеха контрастен. Нельзя начать смеяться постепенно. Смех это всегда резкий мгновенный переброс смысла, переход из тьмы к свету. Это мир метаморфоз, свершающихся благодаря энергии блага. Зеркало тролля превращало красивое в уродливое. Зеркало смеха исправляет недостатки мира.

Многоликость смеха, его соседство со злом не должны обмануть нас. Смеющаяся над распятым Христом толпа кажется нам сегодня более жестокосердной, чем она была на самом деле. Толпа не знала, кто и за что погибает

на ее глазах; она смеялась над “обманщиком” и “самозванцем”, а не над Сыном Божьим. Поэтому ее смех был, быть может, грубым, несправедливым, но все-таки никак не “дьявольским”.

Культура не отказывается от удачных находок. Удачное она превращает в универсальное. Так, логика смеха сделалась одинаковой для всех культурных эпох, каким бы различным не было их наполнение. “Мера” зла, без которой смех невозможен, – величина переменная, но сам принцип меры постоянен как Полярная звезда. “Мера” пульсировала, менялась, и вместе с ней изменялся смех. Так, мрачно-зловещий облик бесов, начиная с эпохи готики меняется в сторону комизма и веселого фарса. Дистанция между внушавшим ужас дьяволом раннего средневековья и дьяволом из фантасмагорий Дж. Кольера порождена прежде всего разбуханием той исходной “меры”, которая когда-то налагала печать на смеющиеся уста и приводила в трепет любого острослова.

Противостояние смеха и зла абсолютно. Как бы близко ни сходились их пути, по одной дороге со злом смех никогда не шел. Если же зло прячется в самой душе смеющегося человека, то смех за это ответственности не несет. Догадка Гамлета о том, что “можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом”, – распространяется не на одну только Данию. Впрочем, “расширять” Шекспира и нет надобности, ведь Датское королевство у него – образ всего мира.

* * *

Время во всем наводит порядок. Вернее, один порядок оно устанавливает на месте другого, о прежнем, однако, тоже не забывая и давая нам ощутить его дух и силу. Надо ли удивляться тому, что лик смеха до сих пор омрачен тенью подозрения?

Показательное место в “Бесах”: “О карикатура! Помилуй, кричу ему, да неужто ты себя такого, как есть, людям взамен Христа предложить желаешь?” Il rit. Il rit beaucop, il rit trop*. У него какая-то странная улыбка. У его матери не было такой улыбки. Il rit toujurs”**.

* Он смеется. Он много смеется, он слишком много смеется (франц).
** Он всегда смеется (франц).

Противопоставление улыбки беса-Верховенского печальному облику Христа очевидно. Что тут скажешь? Верховенский, конечно же, ужасен, однако если брать в расчет логику чувств, а не идей, станет ясно: он плох не потому, что много смеется, он плох сам по себе. Смехом же его наградила тысячелетняя традиция, водившая пером Ф. Достоевского: ведь бесу, как известно, положено

**СмеятьСя.**

# антитеза смеха

Вопрос об антитезе смеха может показаться излишним. Ведь давно уже "решено", что смеху противостоит плач. Да и не только в теоретических соображениях дело: слезы легко являются на смеющемся лице, будто подтверждая, что именно они, противостоят и одновременно сопутствуют смеху. Иначе говоря, противопоставление смеха и плача очевидно и даже банально в своей неоспоримости. Но разве не там, где есть "очевидность" и "банальность" чаще всего открывается нечто новое и неожиданное?

В терминах традиционной эстетики, "слезы" – это "трагическое", а "смех" – "комическое". Здесь все определено достаточно жестко, несмотря на имеющееся разнообразие смысла, которое можно угадать за каждым из названных полюсов. Устойчивость этой пары проверена двумя тысячелетиями эстетической теории, и лишь в эпоху тотального пересмотра прежних, всегда казавшихся незыблемыми основ, антитеза комического и трагического (а для нас – антитеза смеха и плача) была подвергнута сомнению, не давшему, впрочем, по-настоящему значимых результатов.

Со смехом – все было как будто ясно. По крайней мере, для такого ощущения были некоторые основания, ибо к концу XIX века стало понятно, что смех являет собой нечто неизмеримо более сложное и богатое, чем было принято считать ранее. Мир комизма стал восприниматься

ся как мир живой и подвижный, независимо от того, шла ли речь о смехе архаическом, античном или современном.

Иначе обстояло дело с "трагическим". Состав этой категории, несмотря на изменения, которые он претерпел с аристотелевой эпохи, все же бесконечно уступал в своей смысловой напряженности и значимости тому смыслу, который ярко просвечивал, прорывался сквозь стенки традиционного понятия комизма: не в том дело, что трагедия ослабла, просто смех восстановился в своих истинных правах. Впрочем, не история взаимоотношений этой смысловой пары нас сейчас занимает, а ее итог. Своеобразное перевертывание традиционной иерархии; оправдание, оживление смеха, изменение самого тона, пафоса размышления о нем. Вот почему, когда теоретики эстетики, будь то Й. Фолькельт или Б. Кроче, начинали размышлять над правомерностью освещенной традицией антитезы трагедии и комедии, то замену подыскивали именно трагическому, а вовсе не смеху. "Что противопоставить смеху в качестве полноценного смыслового антипода?" Таким был вопрос, который они пытались разрешить, выбирая в пару к смеху то "возвышенное", то "серьезное", то "трогательное", то "лирическое". Каждая из бравшихся антитез обладала каким-либо признаком, резко отличавшим ее от радостного мира комизма, однако, несмотря ни на что, аристотелева пара все же устояла. Устояла потому, что всякий раз при подборе нового смысла нарушался главный принцип антитезы: друг другу противопоставлялись вещи не *противоположные*, а – всего лишь – *различные*. Если же вспомнить о том, что при всей своей парадоксальности и противоречивости смех – это радость, и прежде всего радость, то станет понятно, почему подлинная смысловая антитеза никак не складывалась: возвышенное или лирическое действительно не смешно, но вместе с тем, ни то ни другое нельзя назвать чем-то по-настоящему противоположным радости.

Не складывалась и формальная сторона дела. Излишняя широта или, наоборот, узость подобных антитез выходила наружу довольно скоро, потому что подбирались они по аналогии со смехом, а смех, в свою очередь, также брался то слишком узко, то слишком широко. В этом, кстати сказать, – одна из причин стойкости традицион-

ного противопоставления смеха слезам, которое, помимо своей очевидности, имело и интуитивно верно выбранное основание: ведь, в сущности, друг другу противополагались не слезы и смех в его подлинно человеческом смысле, а слезы и выражающаяся в смехе радость. И поскольку подлинный смех, смех ума легко и органично присоединяется к стихии радости, постольку и вся пара в целом, хотя и с некоторым "скрипом", но все же делала свое дело, и этого было достаточно для того, чтобы какое-то время такая антитеза не вызывала никаких подозрений.

Однако постепенно и неуклонно накапливалось, собиралось то, что в установленное смысловое противопоставление не вписывалось: все то, что в конце концов и дало новый и прежде незнакомый портрет смеха – портрет феномена загадочного, противоречивого и многозначного. Против него портрет плача с прежней легкостью уже не вставал: объявившаяся несоразмерность для умов внимательных к оттенкам смысла была уже достаточно очевидна. Тем более, что речь действительно шла о неравенстве. Правда, о таком неравенстве, которое внешне очень напоминает равенство: до тех пор, пока мы сравниваем жизнь смеха и слез на человеческом лице, все остается незыблемым. Однако если попробовать сопоставить между собой не внешнее, а внутреннее, – не наличное выражение чувств, а их смыслы, то положение изменится – одно сразу же начнет вырастать над другим. Ведь когда говорят "смех", то обыкновенно подразумевают всю его смысловую и историческую многомерность; при произнесении же слова "плач" чаще всего дело идет именно о плаче как таковом или, в крайнем случае, о чувстве тоски или огорчения. О каком же равенстве можно здесь говорить?

Плач одномерен и одномирен, "равен себе", независимо от того, идет ли он как ответ на страдание телесное или же как отклик на муку душевную: смысловая цепочка везде будет одна и та же – зло и вызываемые им слезы. "Счастливые" слезы или "слезы радости" – не более чем редкие и вызываемые особенными обстоятельствами душевные проявления. Они, разумеется, существуют, но при этом, однако, не "делают погоды": плач – в его обычном, общезначимом смысле – все равно остается плачем, то есть знаком страдания, огорчения и тоски.

Другое дело смех. Он даже при самом беглом взгляде, оказывается на порядок сложнее и богаче слез уже хотя бы потому, что соединяет в себе сразу два во многом противостоящих друг другу мира: стихию чувственно-телесной радости, витального энтузиазма и стихию парадоксальной комической рефлексии, суть которой – радостное сопротивление злу; упрощая дело, можно сказать, что смеха – два, а плач – один. Внешне смех и плач действительно выглядят как противоположности, ибо наиболее выразительно представляют стихии радости и страдания, и поэтому их закрепление в качестве символических полюсов человеческой чувственности вполне оправдано. Но кроме внешнего, как уже было сказано, существует еще и внутреннее. И вот здесь-то, на уровне невидимом, взаимоотношения смеха и плача меняются самым решительным образом.

Противоположности, как известно, сходятся. И, если быть точнее, сходятся они в генезисе явления, разделившегося в ходе своего самодвижения на две противоположные "части". Именно этого – совпадения в истоке, в происхождении, – и не найти в смехе и плаче. Сходятся, совпадают между собой плач и радость, но никак не плач и смех в его собственно-человеческом, парадоксальном смысле. Смех радости и смех ума выражаются в одной и той же форме – вот в чем причина отождествления этих двух различных чувств, и вот в чем причина традиционного противопоставления смеха и плача. Смех – знак радости: оттого так естественно противопоставить его слезам; что же до более детального разбора устройства смеха, его особой двойственной природы, то до этого стихийная семиотическая работа общественного ума просто не дошла, ибо полученной пары уже вполне хватило для того, чтобы задать культуре работы на многие тысячелетия.

Да и в конце концов, – пойдем иным путем, – если мы согласны с Аристотелем в том, что смех есть способность, *отличающая человека от животного*, то как вообще можно после этого говорить о правомерности антитезы смеха и плача? Животное знает слезы, но не знает смеха – в этом все дело, и именно поэтому ни о какой равномощной смысловой паре здесь речь идти не может.

Разве этого простого соображения недостаточно, чтобы убедиться, наконец, в неравенстве и, соответственно, неистинности противопоставления плача и подлинного человеческого смеха?

Смех требует себе в оппоненты чего-то столь же многозначного, умственного, парадоксального, как и он сам. Чего-то, равного ему во всем, кроме одного — эмоционального знака, который, согласно правилу антитезы, должен быть непременно отрицательным и указать в сторону, противоположную радости — на боль и страдание.

* * *

Выбирая среди многих человеческих чувств антитезу смеха, остановим свой взгляд на стыде. Может показаться неожиданным, но именно эта тихая, интимная эмоция оказывается обратной стороной смеха, его перевернутым вверх ногами двойником. И главное здесь — в той особой парадоксальной двойственности, которой стыд обладает в такой же мере, как и смех. Есть стыд высший, умственный, этический, тот самый стыд, который Платон назвал "страхом перед ожидаемым бесчестьем", и есть стыд витальный, плотский, имеющий подоплеку сугубо эротическую. Именно в этой точке происходит совпадение стыда и смеха, выражающего радость взволнованно-смущенного юного тела. Это совпадение в генезисе, то есть именно там, где, как мы об этом уже говорили, и должны совпадать противоположности. Смех и стыд — суть юношеской чувственности; это то, что Ф. Сологуб удачно назвал "сладким стыдом", а А. Платонов, — не менее удачно, — смехом "женихов и невест" (Ср. со "сладкой улыбкой" Афродиты, о которой упоминает Хлорициус.[1])

Стыд — оборотная сторона смеха, его символическая изнанка. Подобно смеху, стыд рождается как удар, взрыв, как событие, неподготовленное никаким предварительным созреванием. Чтобы почувствовать гордость или тоску, нужно время. Оно требуется даже для слез или ярости. Смех и стыд ведут себя иначе. Нельзя постепенно начать смеяться или стыдиться. Смех и стыд приходят мгновенно. Человек либо смеется, либо не смеется. Он либо стыдится, либо нет. Третьего тут не дано. Сначала

переход качественной границы, а уж затем оттенки чувства. Поэтому мир смеха и стыда так контрастен. Это не живопись, а цветная графика. Ее цвета – красный и белый. Это цвета прожигающего кожу румянца стыда и белозубой в обрамлении алых губ улыбки.

Возникнув, смех и стыд ведут себя очень схоже. И тот и другой являются непрошено, завладевают нами полностью, без остатка, останавливая время и пуская его вспять. Со стыдом справиться так же трудно, как и с приступом смеха. Подобно спазмам смеха, возвращающим нас к чудесному моменту обнаружения нашего превосходства, спазмы стыда возвращают к мгновению, когда наша вина стала явной, самоочевидной и осознаваемой, увиденной как бы изнутри.

Смех ориентирован на другого. Стыд – на самого стыдящегося. Однако эта разница несущественна: мы можем стыдиться и за другого. Для этого лишь нужна любовь, делающая чужие переживания "открытыми" для любящего. В этом смысле смех и стыд легко меняются местами: и если высшая точка смеха – это смех над собой, то вершиной стыда – будет стыд за другого.

Стыд персонален и просветленно эгоистичен. Усмотренное зло осуждается человеком в одиночку; внешние свидетели – после того, как они "сделали свое дело" – становятся абсолютно ненужными, их помощь бесполезна, ибо силы для преодоления, изживания чувства вины человек может найти только в себе самом, в отличие, скажем, от переживания грусти, тоски или раздражения, которые облегчаются, сглаживаются внешними усилиями со-чувствующих и со-переживающих. Нельзя переживать стыд вдвоем или коллективно, если, разумеется, вина не была коллективной. Поэтому стыдящийся принципиально одинок и беззащитен. Стыдясь своего поступка, прежде постыдным не казавшегося, человек выступает по отношению к себе вчерашнему как внешний, сегодняшний наблюдатель. Он проецирует значимую для него нынешнего нравственную норму на сюжеты своей прошлой, как бы иной жизни и судит их и себя, как судья – подсудимого, не теряя, однако, при этом ощущения целостности своего "Я".

Взрывная реакция стыда – удар изнутри, краска на щеках – свидетельство глубоко интимного переживания личного позора. Она напоминает взрывной характер смеха, в котором, напротив, выражается уверенность в силе, личной правоте смеющегося. Стыд и смех изоморфны, они и были так "задуманы": стыдливость бежит от смеха, ибо он ранит стыдящегося в самое сердце, а если быть точнее, то – в ум. И если искать идеальный, абсолютный смысловой ответ на смех, то им должен стать именно стыд.

Мы говорили, что смех и стыд роднит их бескорыстие. За смехом это качество замечено и "утверждено" как эстетическое уже давно. Смех и в самом деле наглядно показывает свою противоречивость: в нем очевиден контраст между мощью, силой и одновременно подчеркнутой безвредностью этой мощи. Слова le ridicule tue, – "смешное убивает", – любимые французами, относятся к области духа, а не тела. В этом смысле смех убивает, не убивая. Смеющемуся нет нужды превращать смех в действие, подкреплять его действием, ему достаточно самого смеха. В этом смысле смех ограничен и накрепко привязан к той точке, в которой он был рожден; самое большее, что можно ждать от смеха – это его перехода, перетекания в другие души и навязывания им своего безудержного и таинственного ритма. Будучи огромной силой, смех никогда не переходит в дело, как это можно видеть у других, равных ему по мощи душевных движений – вот, что в нем важно.

Не то ли мы видим и в стыде? По силе не уступающий смеху, стыд полностью сковывает нашу волю. Он, кажется, способен взорвать нас изнутри и перевернуть весь мир, но ничего кроме алой краски позора не выходит наружу. Мстить и наказывать способен тот, кто гневается или злобствует, но не тот, кто стыдится.

И в смехе, и в стыде мы видим разительное сходство в несопоставимости события и произведенного им действия: стыд, приносящий сильнейшие страдания, не связан с какой-то всамделишной угрозой (постыдный поступок всегда уже в прошлом, он всегда уже совершен). Смех же, дающий нам не менее сильную радость, никак не соотно-

сится с настоящей, действительной пользой: стыдясь, мы не становимся беднее, а смеясь – богаче...

Принцип антитезы требует подобия, смыслового равенства при различии знаков. Сказав, что смех связан с эстетикой, нельзя не признать такого права и за стыдом. Само собой, это утверждение далеко выходит за границы традиционного понимания границ эстетики, и тем не менее, похоже, дело обстоит так. Стыд не чужд эстетике. В его очистительном огне сгорает мерзость, вкравшаяся в душу; стыд заставляет нас пережить потрясение, он подводит нас к краю пропасти с тем, чтобы дать нам возможность узнать, как падение вниз может помочь подняться вверх. Переживший стыд, рождается заново в муках ожидаемого, но никак не наступающего катарсиса, и только новое очистившееся "Я" избавляется от боли, не забыв, однако, ни о ней, ни о своем ином – постыдном – прошлом.

Однако родство стыда и эстетики своеобразно. Это не прямая, а, скорее, опосредованная, полукровная связь. Такая же, как и у эстетики и смеха. В этом плане смех и стыд составляют своеобразное смысловое целое, входящее сразу в *два мира*, но не принадлежащее окончательно ни одному из них. Смех очевидно выходит, выдается за границы эстетики в сопредельный с ней мир "morale", стыд же – не ограничивается рамками одной только нравственности, перерастая в эстетику и рефлексивную отстраненность.

Мы говорили, что стыд, подобно смеху, подчеркнуто духовен, отмечен знаком ума, что позволяет отличить его от других чувств, готовых превратиться в действие столь же легко, сколь легко распрямляется освободившаяся стальная пружина. Но этот стыд, как и смех, является не сразу; нужны годы, чтобы стыд ума объявился и встал рядом со своим наивным предком. В начале же пути одно вполне соответствует другому. Смеху любви, смеху "женихов и невест" противостоит равный ему по своему смыслу и рангу "сладкий стыд". Они так и идут в паре: смех и румянец стыда, – хозяева юного тела, еще себя не знающего, но идущего безошибочно по одному и тому же предзаданному пути. Пунцовый румянец стыдящегося

ума, это всегда и напоминание о чистой эротике, феноменологии сексуального смущения. Этот румянец – знак наслаждающейся и себя продолжающей жизни. Силу этого стыда знает всякое юное существо; он спутник бессонных ночей и нескромных мыслей, он там, – где готовые к поцелую губы, где влажный блеск зубов и сердце, сотрясающее своими ударами все тело.

Подлинные же смех и стыд всегда идут от ума, от интеллектуального усилия, незаметного для нас самих, но имеющего тем не менее решающее значение. Аристотелево определение человека как животного, способного к смеху, имеет в виду именно эту связь между умом и способностью к парадоксальной оценке зла в добродушном хохоте или едком смехе. Та же рефлексия, но только давшая вспышку уничтожающей самокритики – в феномене стыда. "Стыжусь, следовательно, существую", сказанное Вл. Соловьевым, выстраивается, скорее не напротив декартовского принципа, а рядом со словами Аристотеля о смехе. И сюда же идет знаменитое определение человека у Ф. Ницше: "животное, имеющее красные щеки".

Умственный характер стыда, так же как и смеха, – в том, чтобы увидеть себя со стороны, а других как себя: в стыде это правило вйдения одного как другого несомненно. Если нет мысли – нет и стыда, ему просто неоткуда взяться, потому-то идиоты никогда не краснеют, и они же, напротив, часто смеются смехом, который не случайно назван "идиотским", и который страшно, безнадежно далек от смеха подлинно человеческого.

* * *

Итак, если стыд эгоцентричен, направлен внутрь, то смех ориентирован иначе: смеющегося интересует прежде всего не он сам, а кто-то другой. Смех над собой – высшая ступень комической оценки – доступен лишь тому, кто может "встать" над собой, сделать нравственный и интеллектуальный рывок – взглянуть на себя со стороны и увидеть как другого. А это совсем непросто: еще Бергсон заметил, что комический персонаж смешон настолько, насколько сам не осознает себя таковым.

Оттого-то осмеянный часто и, главное, совершенно искренне не понимает, почему над ним смеются. Ему не хватает основного, того, чем с самого начала обладают насмешники – взгляда со стороны.

Стыдящийся уязвим и мирен. Он переживает стыд, осознавая свое абсолютное бессилие; в нем начисто отсутствует самоуверенность. Смеющийся же полностью уверен в себе и оттого не полагает распространять свое преимущество – реальное или мнимое – далее границ собственного смеха. Смеющийся, так же как и стыдящийся, самодостаточен. Но окраска этой самодостаточности полярна. Переживающий стыд не нуждается в сострадании в такой же мере, в какой смеющемуся требуются со-смешники. Стыдящийся испытывает наиболее нравственную из всех возможных форму страдания, превозмочь которое никто, кроме него, не в силах. Потому-то феномены сострадания, жалости, так, казалось бы, подходящие на роль полноправной антитезы смеха, оказываются на самом деле феноменами иного уровня – их противоположностью могут быть душевная черствость, безразличие, но никак не смех.

Смех выводит осмеиваемого на всеобщее обозрение. Отсюда закрепление главного смысла события в языке: "Поднять на смех" – значит буквально отделить, приподнять осмеиваемого над всеми, поставить его на вид, на *позор*.

"Позор" же – не что иное, как обозначение для внешней оценки *стыда*. Весь мир смотрит на стыдящегося, и только переживание стыда может снять вину с согрешившего, иного пути нет – мы чувствуем это, и потому призываем провинившегося к исполнению ритуала стыда. Не случайно и форма обращения к человеку здесь уникальна: "Как тебе не стыдно" – говорим мы, призывая виноватого испытать то чувство, в котором он сможет очиститься от своей вины и сделать себя "равным" нам.

Смеясь, мы мысленно ищем со-смешников, стыдясь же – стремимся к одиночеству и не хотим, чтобы кто-нибудь его нарушил. Смех рассчитан на то, чтобы быть услышанным. Стыд молчалив, чужд общения: человек как бы временно умирает, цепенеет, опускает голову, прячет

глаза и только румянец красноречиво — в прямом смысле слова — свидетельствует о том, что происходит в душе стыдящегося.

Символика смеха и стыда едина, но в ее рамках они занимают крайние позиции: от абсолютной открытости, повернутости к миру в смехе — к полной изоляции, замкнутости на себя в стыде. От голоса и взгляда — к немоте и опущенным ресницам. Смех — движение, рождение, жизнь, стыд — оцепенение, смерть. Не случайно, славянские формы обозначения стыда сохранили в себе память о *стуже*, студеном ветре, сковывающем человека. Мороз стыда леденит душу, зато ярко пылает лицо стыдящегося, рассказывая всему миру о тайне его греха.

Подобно тому, как смех — духовно, в области смысла — преодолевает зло в другом, не побуждая смеющегося к каким-либо "сильным" действиям, стыд выступает как осознание зла в нас самих, но также без помысла ответить, отомстить тому, кто заставил нас испытать стыд. Предельным, но логичным исходом состояния не поддающегося снятию или смягчению стыда может, скорее, оказаться само-убийство, то есть обращение физического действия на себя, но никак не на другого.

* * *

Решительно отделив друг от друга два вида стыда, я так же, как и в случае со смехом, делаю это нарочно, ни на минуту не забывая о том, что жизнь постоянно смешивает их между собой, создавая всякий раз новые и особенные сочетания и варианты. Однако за этим многообразием всегда можно уловить главное, перевес одного или другого: либо тело, либо дух все-таки дают себя узнать в хитросплетениях чувств, окрашивая их особым цветом, привязывая к земле, либо, напротив, указывая им путь наверх.

Тайна смеха и стыда в том, что возникнув из одного корня, они сумели решительно разделиться, сохранив, однако, при этом глубокое внутреннее сродство. И тот и другой имеют по одной маске, но за каждой из них прячется не одно, а два различных миропонимания. И в смехе, и в стыде — налицо удивительная метаморфоза суще-

го при сохранении одной и той же формы выражения. Полная смена внутреннего смысла, ошеломляющая по своей решительности – почти чудо, не объяснимое никаким накоплением или постепенным развитием.

Смех и стыд совпадают в точке своего исхода. Дух и тело идут здесь нога в ногу, демонстрируя единство действия при разительном несходстве высокого и низкого. Гримаса улыбки равно годна и для обозначения телесной радости и для выражения тонкого движения мысли. Стыд любовный и стыд умственный окрашивают наше лицо одним и тем же румянцем. Разнятся направления движения души и ума, но не стремительность и сила этих движений; смех и стыд здесь равны друг другу.

Можно, видимо, вообще говорить о первоначальной нерасчлененности, слитности смеха и стыда; история личности здесь повторяет историю человечества. Отзываясь на некое событие, мы, незаметно для себя, некоторое время колеблемся, как бы выбираем нужное чувство. И на то есть основания: ведь смех и стыд соперничают друг с другом, предъявляя исходно равные права на оценку. Они борются до тех пор, пока смысл события не проявится полностью, и кто-то из них не вырвется вперед, чтобы подчинить себе все наше существо. Нередко эта схватка не выявляет победителя, и тогда смех и стыд выходят вместе – в том самом виде, в каком они и живут в глубинах нашей души. Так объясняется смех, столь часто переходящий в смущение, а также потребность скрыть свой стыд в нелепом, виноватом смехе.

Одно рождает другое. Долгий смех заканчивается смущением, стыдливой критикой собственной несдержанности. Нестерпимый стыд – заставляет губы растянуться в бессмысленной застывшей улыбке. То же самое происходит и при перемене ролей, при смене ви́дения внутреннего на внешнее. Оттого нам нередко бывает стыдно за громко смеющегося и потому странно выглядящего человека, особенно, если мы хорошо его знаем. Невольно представив себя на его месте, как бы увидев, что и мы выглядели бы так же нелепо, мы испытываем неловкость, неудобство, которые и есть не что иное, как ослабленный, но все же вполне действенный стыд. Этот же род

неловкости мы испытываем и за осмеянного кем-то, а иногда и нами самими, человека. Тут ясно видно, как одно и то же событие может дать две противоположных оценки. Странно одетый или нелепо ведущий себя человек вызывает смех, но и он же способен заставить нас испытать стыд не только за него, но и за самих себя. Один смеется, указывая на кого-то пальцем, а другой стоит рядом с ним, и прячет глаза или делает вид, что ничего не замечает. Здесь уже работает культура, не дающая ходу детской смешливости и сдерживающая мало-мальски воспитанных взрослых. Ребенок или неразвитый человек решительно отделяют себя от всего, что не совпадает с их нехитрыми представлениями о "должном". Не замечая разлада даже в себе самих, они тем более не умеют взять на свою совесть то, что действительно к ним не относится. Поэтому их ответ на увиденную нелепость или убогость – это победительный смех, смех варварства, всякий раз заново захватывающего юные и неразвитые души. Однако стоит лишь изменить точку вúдения и воспринять другого как себя, и все изменится. Нам станет стыдно не только за того, над кем мы смеялись, но и за тех, кто смеялся. Мы испытываем двойной стыд, различающийся не в силе, а лишь в своей окраске: горькая печаль присоединится к гневному отрицанию.

* * *

Тайна смешения зла и смеха, смешения, ставшего уже традицией, проясняется, когда мы всматриваемся в лицо стыдящегося. Именно стыд – изнанка смеха – дает ту последнюю связку, о которой мы нарочно умолчали, отчасти, впрочем, обозначив ее через понятие греха, когда разбирали тему смеха и зла.

Убедительнее и громче всех смех был назван злом христианством, которое чутко отозвалось на существующую между ними связь. Связь была отмечена, но до конца не прослежена. Смех – противовес зла, поневоле вступающий с ним в соприкосновение, – был отождествлен со злом и даже назван одним из его источников. Смех ума

свелся к смеху тела, а эротичность телесного смеха не оставляла никаких сомнений. Смех буквально кричал о грехе, о соблазне плотского удовольствия, подстерегающем человека на каждом шагу. Могло ли христианское сознание отнестись к смеху иначе, чем осудительно? Специально разделять и рассматривать обособленно различные виды смеха, внешне друг от друга почти неотличимые, — был ли в этом смысл для саморазвертывающейся мощной идеи, поставившей своей целью освобождение бессмертной человеческой души от оков смертной плоти?

Противопоставив себя язычеству, христианство должно было довести до логического завершения все важнейшие смысловые линии, перевернув их или переставив с одного места на другое, как того требовал принцип антитезы. Тело, прежде почитаемое, сделалось прахом и грязью. Но даже и в границах самого тела оформилась иерархия, появился образ, с четко определенной границей, отделяющей "верх" от "низа". Поликлетово "золотое сечение" треснуло, тело вытянулось, ушло вверх, символизируя прижизненный отказ от земного блага и выход к небу. Вытянулось и лицо, на котором главной приметой стали огромные глаза — "зеркало души", — а все остальное сделалось мелким и незаметным.

Зато рядом с этим странным, устремленным ввысь телесным воплощением духа, у самой земли, запрыгали маленькие толстые фигурки уродцев и шутов с лицами, растянутыми гримасой смеха и с высунутыми наружу языками. Христианство не только отталкивало от себя язычество, но и помнило еще его символику, обращая теперь ее против мира тела и его отправлений. Верх и низ, вход в тело и выход из него, еда и рождение — вся эта символика не была забыта. Срамному месту тела — средоточию греха — было взято в пару срамное место лица: рот, особенно рот с высунутым наружу языком, соединяющий в себе признаки срама женского и мужского одновременно. Рот — средоточие греха на лице, и потому следует держать его закрытым или, по крайней мере, употреблять в дело как можно реже, воздерживаясь и от пищи и от беседы. Здесь — одна из причин, по которой христианство настойчиво призывает держать рот "на замке", отсюда

призывы к аскезе и немногословию, отсюда обеты пожизненного молчания, а также случаи обрезания языка и самооскопления, которые встречались в различных сектах вплоть до Нового времени, захватывая иногда и более позднюю эпоху.

Если рот греховен, что же сказать тогда о смехе – грехе рта? Громкий хохот, обнажение зубов в улыбке, вид языка – все это находится в прямой противоположности к молчанию, к праведному голоданию и немоте. Так смех делается несомненным знаком греха и – соответственно – зла. Так являются наставления богословов избегать смеха, особенно несдержанно-громкого, отдавая предпочтение очищающим душу и сердце слезам. Романтизм дал второе дыхание этому символическому осмыслению лица, сказавшемуся в умах художников и писателей самой различной складки. "Мистик" О. Редон рисует портрет шута в шапочке с бубенцами и с лицом христианского святого – с огромными печальными глазами и маленьким сжатым ртом. А систематизатор и рационалист Гегель выстраивает вертикаль, в которой утверждает по сути дела ту же самую иерархию: чувство вкуса – грубейшее из чувств, – привязано ко рту, расположенному в самой нижней части лица. Обоняние – тоньше, потому и нос находится выше рта. Над всем царят глаза, представляющие зрение – наиболее духовное из всех человеческих чувств; о том же, что расположено не только внизу лица, но и тела говорить уже просто неудобно.

Христианство подтвердило известную и язычеству противоположность смеха и плача, принизив смех и создав традицию его унижения. Но сказав одно, христианство тем не менее не забыло сказать и о другом: связь между смехом и стыдом была тоже замечена. Другое дело, что описывалась она не в виде противоположности, не буквально. Эту связь знала и античность, но в христианстве она приобрела особое значение. Отсюда, собственно, и берет начало важнейший смысловой ряд, в котором зло и смех соединялись через понятия греха и срама, иначе, – стыда.

На Руси смех вообще становится опознавательным знаком беса – голого, бесстыдного, зовущего к греху, а сама идея связи стыда и смеха, словесно переодевшись,

находит свое выражение в древнерусской литературе – в слове "высоком" и "низовом" – особенно в наборе пословиц, на разные лады обыгрывающих связь смеха и греха: "Где грех, там и смех", "Смехи да хи-хи введут во грехи". Русь не знала отчетливого противопоставления смеха и стыда, зато она очень хорошо усвоила, что смех греховен. А где грех – там и стыд: слово не произносилось, но в жизни смыслов участвовало, придавая связке смеха и греха необходимую глубину и объемность.

Обвиненный в связи со злом, опозоренный и униженный, смех должен был пройти христианский огонь стыда, – чтобы очиститься и разобраться в себе самом; говоря языком все той же традиции, христианство изгнало из него беса.

* * *

Противопоставление смеха и плача знакомо всем культурам. Оно очевидно, и потому "открыть" его не составляло труда. Поставив на место плача стыд, мы как будто идем вразрез с логикой культуры. Это верно, но верно лишь вполовину.

Говоря "смех", язычество и христианство мыслили радость, причем радость, по преимуществу, телесно-бытийную. Для такой радости плач – знак боли и страдания – и в самом деле был противоположностью. Стоило ли искать чего-то еще, если слезы с такой легкостью соглашались на роль смыслового противовеса смеху?

Однако самоочевидность утомляет. И в конце концов, потайная, до поры незаметная глазу связь между смехом и стыдом должна была выйти наружу, заполнив собой все то пространство, какого не могла занять "разрешенная", но ограниченная в возможностях пара смеха и плача.

Уже первобытность хорошо знает о нитях, связывающих смех и стыд. В ритуале выбора женихов пылающая от стыда девушка указывает на своего избранника не рукой, а особым смехом или улыбкой. В истоках культуры эротика вообще неотделима от мотива воинской доблести, и этот тандем еще очень близок и понятен античности. Мужественность тут понимается однозначно, как

телесно-производительная и агрессивная мощь, — как удаль, которой противостоит равная ей по своему смыслу эротическая женственность. Одно здесь стоит прямо напротив другого, и поэтому любые перестановки смыслов легко рождают приступы военно-эротического смеха или женского стыда. Отсюда идет запрет на смех в обрядах инициаций, причем смех здесь специально провоцировался переодетой в мужское платье женщиной; отсюда же — наполняющий сотни первобытных и античных мифов мотив мужской боязни осмеяния, боязни стыда и позора.

Здесь же находится и предбрачный смех женихов Пенелопы, и их стыд: не сумев натянуть одиссеев лук, они показали свою телесную, иначе, воинскую и чисто мужскую, слабость и потому испытывают "нестерпимый" стыд. Та же пара эротического смеха и стыда руководит и действиями олимпийских богов. Телесное и особенно запретно-любовное, вот главный источник их "сытого" смеха, за которым — естество, истина уже не имеющей возраста традиции: Гефест, заподозрив жену в измене, готовит ей и Арею "стыд" — западню, и это "тяжкообидное, достойное смеха" зрелище действительно вызывает "несказанный" смех богов-олимпийцев — тот самый смех, который получил название "гомерического".

Дав жизнь стыду ума, стыд тела, само собой, никуда не исчезает, возрождаясь всякий раз заново в каждом юном существе и пробуя на нем свою силу. Именно такой стыд и соответствующий ему смех наполняют знаменитый — "дионисийный" — роман Ф. Сологуба, где юный красавец и его прелестница купаются в потоках любовного смеха и "сладкого стыда"; их связь соткана из эротики невинности и пунцовой краски смущения, нежной прелести и блаженно-пьяной улыбки. Юность знает и стыд ума, стыд поступка, не связанного со стихией Эроса. Стыд, который Платон назвал "страхом перед ожидаемым бесчестьем". Однако и этот стыд приобретает у молодых людей выраженную сексуальную окраску, некий эротический смысл, невнятный уже людям, вышедшим из возраста, который не случайно именуется "нежным" и "трепетным".

Становится понятной и причина того особого отношения к стыду, который был свойствен античности: культу

смеха, – Ликург, говорят, даже поставил смеху памятник, – соответствовал культ его антипода стыда. Античность – это культура не только смеха, но и *стыда*[2], причем стыда в основном мужского и, особенно, юношеского. Так, Диоген Лаэртский передает слова Ликона о том, что мальчиков следует направлять к цели посредством честолюбия и стыда, а в наставлении Деметрия Фалерского молодым говорится о стыде – воспитателе мыслей и чувств. Юношам должно иметь стыд везде: дома – перед родителями, на улице – перед встречными, а в уединении – перед самими собой.

Юность смешлива и стыдлива потому, что "не забыт" еще первоисток, в котором струи смеха и стыда смешаны друг с другом. Она боится смеха над собой, боится своего стыда и все-таки не может избежать ни того, ни другого. Хорошим примером этому служит "Портрет Дориана Грея", где очевидна утверждаемая Уайльдом, хотя, разумеется, не из "теоретических" соображений, связь смеха и стыда. Стихия лорда Генри – интеллектуальный смех, знак "допортретного" Грея – стыд. Уже в момент знакомства, в самой первой их встрече Грей "розовеет от смущения", а затем лорд Генри не раз заставляет его стыдиться и конфузиться: так и идет их диалог – один смущается, а другой смеется.

Как верно заметил лорд Генри, "недурно, если дружба начинается смехом, и лучше всего, если она им же и кончается". Вопрос только в том, что это за смех. Юный улыбчивый и стыдливый Грей в итоге заканчивает смехом ужасным: дьявольской ухмылки, появившейся на его портрете, он уже не смог вынести. Роман начинается с улыбки художника Бэзила, глядящего на свой шедевр, и завершается "лицемерной усмешкой" портрета и безумным смехом преступника Дориана: когда-то он потерял – вернее, передал портрету – свой стыд, – и потому смех его превратился из силы возрождающей и светлой в орудие самоубийства. Хоть он и смеялся последним, смех его, вопреки пословице, был нехорош.

В пáрах стыда и смеха, какими они являются в жизни и какими их видит литература, телесное и духовное часто смешаны столь основательно, что отделить их друг

от друга можно только насильственно. Вариантов такого смешения множество: от интеллектуалистского, но не скрывающего своей эротической направленности взгляда набоковского героя на смешной и утомленно-стыдливый женский оркестр (“Весна в Фиальте”), до “военно-эротического” стыда генерала из “Скверного анекдота” Ф. Достоевского: “И чего им надо, чего они требуют?.. Я вижу они там пересмеиваются... Уж не надо мной ли, Господи Боже! (...) Он думал это, и какой-то стыд, какой-то глубокий, невыносимый стыд все более и более надрывал его сердце”. Здесь – одновременно присутствуют и упоминавшийся “страх перед ожидаемым бесчестьем” и чисто первобытная паника перед возможным посрамлением мужской удали: оттого неслучайны тут события-знаки – свадьба, опьянение, хвастовство, и, наконец, сон, обозначающий смерть генерала, оказавшегося фальшивым. Та же смысловая связь, та же невозможность оторвать одного от другого и в словах чеховского Андрея из “Трех сестер”: “... Сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят”.

Редкостно выразителен в “Заратустре” Ницше, не однажды ставящий рядом друг с другом смех и стыд, как главные черты человека: “Как стыжусь я своего восхождения и спотыкания! Как смеюсь я над своим усиленным дыханием!” Человек, восходящий от стыда к смеху, а не наоборот – это “на совести” Ницше, для нас же дорог сам выбор пары – пары смеха и стыда...

Стыд ума наследует от своего предка-двойника и его мертвую хватку и стремительность, сменив, однако, при этом точку вúдения и заставив человека думать о небе, а не о земле. Поэтому можно говорить о родстве стыда тела и стыда ума, не забывая, разумеется, при этом, что расположены они на противоположных концах того пути, какой успело пройти человечество.

Стыд всегда шел неподалеку от пары смеха и плача, как бы оберегая ее от неожиданностей и всегда готовый прийти на помощь, чтобы выровнять положение: ведь связка смеха и плача, как я это старался показать, условиям равенства не отвечает. Иногда же стыду приходилось вставать на пути смеха, чтобы не дать ему заполнить

собой без остатка все смысловое пространство, как это, например, грозило случиться в сологубовском "Мелком бесе": оттого так много там буквально следующих по пятам за смехом упоминаний о стыде.

Связав смех со злом через понятие греха, христианство отказалось от него, заполнив образовавшуюся пустоту богоугодным плачем. Слез преизобильно не только в канонических, но и в других христианских текстах. Но не меньше в них и упоминаний стыда. Если смотреть на дело с предлагаемой мной точки зрения, становится видно, что хотя плач и занимает место, оставленное смехом, его все-таки оказывается недостаточно, чтобы заполнить гигантскую лакуну, которая образовалась после того, как смех был изъят из душевного обращения: вот почему рядом с плачем встает и стыд. Само собой, стыд здесь есть прежде всего спутник греха, но помимо этого логика чувствования – сама по себе – требует либо восстановления нарушенного изгнанием смеха равновесия, либо подчинения всего пространства души единой власти. Такую неограниченную власть в христианстве получило страдание, и потому на первые роли вышли два его лика, два противовеса смеха: "официальный" и "потайной" – плач и стыд.

Нечто подобное можно видеть у А. Платонова, писателя в сути своей анонимно-религиозного. Он все время как бы "припоминает" опробованные христианством смыслы, вводя их в свой измышленный и таинственный мир. Оттого так редко слышен смех в "пустых пространствах" "Чевенгура" и "Котлована", и оттого так много здесь плача – тоскливого и неизбывного. Платоновские люди-дети платят слезами – расплачиваются – за потерянный ими смех. Но и такой платы оказывается недостаточно: надобен еще и стыд, чтобы полностью занять место, которое должно было бы принадлежать смеху. И стыд – нелепый, непомерно разросшийся, заполняет котлованы опустошенных душ "самодельных" людей и пришлых "прочих".

Вместе с плачем стыд становится важнейшим опознавательным знаком этого вне-реального мира, мечтающего о небе и вместе с тем все глубже и глубже зарывающегося в грунт. Платоновские "новая земля" и "новое небо"

живут в смутном ожидании настоящего смеха – светлого и возрождающего, который один только и способен спасти этот устыдившийся своей нелепости подрастающий мир, еще не успевший узнать "ценности жизни", но зато уже по-детски жадно впитавший в себя ее неутолимую "общую грусть". В отсутствии возрождающего смеха – одна из причин безнадежности развязок "Котлована" и "Чевенгура"; котлован превращается в могилу, а Чевенгур – в царство смерти.

* * *

Когда Чехов через запятую перечисляет "засмеют, застыдят", он, разумеется, делает это по наитию. То же можно видеть и у Ницше в эмблеме человека – стыдящегося и смеющегося зверя, или у Честертона, соединившего в "Вечном человеке" слова о "тайне стыда" и "прекрасном безумии смеха"[3]. И это при том, что для всех них – и тексты это подтверждают – осознанной или, так сказать, "официальной" является традиционная противоположность смеха и плача! Но одно дело – правда умозрения, и другое – правда интуиции, работающей по правилам "второго ума". Тут уже берутся и сополагаются вещи далеко не очевидные, внешне друг с другом не связанные. Поэтому, когда смех и стыд все же соединяются в смысловую пару, то за этим стоит правда таланта, угадывающего очертания предметов не только очевидных, но и тех, что при обычном свете разглядеть совсем непросто.

Первый образец такого рода дал, как того и следовало ожидать, пионер Аристотель. Остается только удивляться его способности делать два дела сразу: следовать порядку задуманной системы и одновременно, незаметно для себя самого, выстраивать еще один ряд. Аристотель никогда не противопоставлял смеха и стыда; для него полноправной антитезой смеха является плач, и только плач. Однако когда дело доходит до порядка расположения материала, Аристотель, будто повинуясь голосу своего "демона", соединяет смех и стыд вместе. Это можно видеть и в "Большой этике", и в "Никомаховой этике", где сразу же за разделом о смехе следует раздел о стыде. Слова

об остроумии, шутках, срамословии и насмешках сменяют размышления о стыде, который Аристотель, вслед за Платоном, определяет как “своего рода страх дурной славы” и как качество неопытной молодости. Можно ли желать более авторитетного подтверждения справедливости наших рассуждений?

Если Аристотель начинает ряд интуитивных соединений смеха и стыда, то его восприимец Эко этот ряд заканчивает. На виду – все та же несомненная и неоспоримая пара смеха и плача, однако внимательное чтение “Имени Розы” убеждает в том, что подлинной, хотя и не бросающейся в глаза, противоположностью смеха, которая проходит сквозь все лабиринты романа, оказывается опять-таки не плач, а стыд. Как и в уайльдовском “Портрете...”, здесь сведены в диалоге зрелость и юность – смех и стыд. Смеющийся францисканец Вильгельм и стыдящийся Адсон: Вильгельм рассмеялся, Адсон покраснел – эта связка повторяется у Эко постоянно, захватывая и окрестное смысловое пространство. А посередине между смехом и стыдом – между Вильгельмом и Адсоном – встает фигура Хорхе с его идеей смеха-греха. Когда Хорхе кричит: “Стыд, стыд вожделеющим очам и улыбке ваших уст!”, он ничего не изобретает, а лишь традиционно смешивает, уравнивает между собой смех ума и смех тела, накрепко обвязав их цепью греха. Тут-то и скрыта одна из причин, по которой романист Эко “заставляет” Адсона впасть в плотский грех, а келаря-развратника Сальватора растягивать губы в отвратительной усмешке. При всем огромном различии возложенных на них смыслов, они сходятся в главном, как бы дополняя друг друга: один грешит и стыдится; другой грешит и при этом бесстыдно смеется. В тылах первого – умный смех Вильгельма, в тылах второго – несмеяние Хорхе. Смех, стыд и пронизывающий их грех, таким образом, оказываются в одном и том же смысловом пространстве, и, вопреки замыслу. Эко, смех Вильгельма и смех Хорхе начинают звучать вполне согласно.

В “Имени Розы” Эко сказал больше, чем хотел сказать. Он думал защитить Аристотеля от Хорхе, но при этом сам, подобно слепому монаху, не сделал различия

между смехом тела и смехом ума. Правда, выставив на перекрестках своего литературного лабиринта опознавательные знаки стыда, Эко наметил верное направление движения; но выставил он их безотчетно. Если уж что и зашифровано в романе, а зашифровано в нем немало, то только не пара смеха и стыда. Эта пара слишком значима, чтобы ее пустить на третьи роли, и если бы она была осознана автором, то, возможно, перевернула бы все здание, которое Эко выстроил с тщанием и любовью. Здание устояло потому, что взяли свое талант и интуиция: дав жизнь теме стыда, пусть и понятого чисто телесно, аналитик Эко подчинился тем же законам, которые диктовали свою волю и мечтателю Ницше, и эссеисту Честертону, и визионеру Платонову. Миновав опасные места, пройдя вдоль россыпей манящих к себе иных смыслов и возможностей, смех и стыд в конце концов встали рядом и друг напротив друга как истинные смысловые антиподы.

* * *

Смех разнообразен, и в зависимости от своего оттенка он может оказаться смысловым противовесом для самых разных чувств или идей; он может встать против пристойности и благочинности, против дела и расчета, против трепета и стыда. Благодаря своей универсальной природе смех может не только присоединиться к самым различным вещам, но и с таким же успехом отталкиваться от них; оттого столь заметны различия между смехом разных культур и эпох, и даже между смехом людей, принадлежащих к одному времени и к одной эпохе. Смех Гоголя и Достоевского, имеющий глубокое внутреннее сродство, тем не менее, есть смех разный – и потому, что он объединялся с разными вещами, и потому, что противостоял тоже разному. Гоголю, например, мало ведом любовный и вообще чувственный смех, его персонажи смеются сытым, взрослым – уже готовым, уже обозревающим свои границы смехом. У Достоевского же мы слышим смех движущийся, неуклюжий, стыдливый, смех людей-детей, людей-подростков, обреченных на вечный вырост – они растут и смеются все время, до самой смерти.

Миры смеха различны, но все же не настолько, чтобы стать полностью непроницаемыми друг для друга. Меж ними всегда есть нечто общее, и как раз это общее нас более всего привлекает и занимает. Противопоставление смеха и стыда – из области именно такого общего. Оно находит себе подтверждение и в истории души и в истории культуры, не делая особых различий ни во временах, ни в расстояниях.

Сближение смеха и стыда и их символическое противоположение намекает на существование каких-то новых, еще неведомых смысловых пространств. Смех, отразившийся в стыде, и стыд, пронизавший собой смех, приобретают особую, порой неожиданную значимость и начинают притягивать к себе то, что раньше казалось им совершенно чуждым и внеположенным; они позволяют нащупать линии и связи, идущие сквозь всю толщу культуры, начиная от самого лежащего под ней природного "материка", к сегодняшней все время изменяющейся "дневной" поверхности, или, если сменить язык археологический на философский, от первичного само-чувствия тела к само-анализу духа.

Смех и стыд идут как знаки этой невероятной по своей решительности телесно-духовной метаморфозы, и как своего рода образец раздвоения исходно единого целого, и как символ истинно человеческой чувственности, – смех и стыд на равных правах могли бы войти (и входили) в определение человеческого существа.

Смех и стыд – это знаки внешнего и внутреннего в их вечном противостоянии и взаимоперетекании. Так, смех, который поначалу выглядит чем-то внутренним, нашим собственным, на поверку оказывается силой внешней и вообще знаком чего-то внешнего, стремящегося проникнуть внутрь нашего существа. Стыд же, вызываемый обстоятельствами прежде всего посторонними (это может быть даже наш собственный взгляд, но взгляд на себя как на другого) – в итоге оказывается чувством сугубо личным, внутренним, имеющим касательство только к нам одним и более ни к кому во всем мире. Это и есть движение смысла из одной области в другую, из сферы внешнего, предметно-телесного, вообще, осязаемого и зримо-

го, – в сферу внутреннего – невидимого и потайного: то, что снаружи звучало как смех, внутри томит стыдом. Сначала мы смеялись над вставшим вверх ногами миром; когда же пришел стыд, то выяснилось, что мир никуда не переворачивался, а вверх ногами на глазах у всех стояли мы сами...

... История стыда не менее богата, чем история смеха, но ее богатство спрятано от постороннего взгляда: ведь речь идет о самом сокровенном и ранимом в душе человека. Стыд есть трагедия личности, и в этом смысле он – как антитеза смеха – не противоречит категориальной паре, намеченной еще Аристотелем. Другое дело, что остановить свой выбор в этой смутно-необъятной сфере трагического можно на разном: вещи внешние, сопутствующие, вроде слез или гнева бросаются в глаза сразу, наиважнейшее же, сущностное скрывается внутри, и потому заметить его непросто.

Увиденный как противоположность смеха, стыд получает новый смысл и одновременно наполняет им все окружающее его пространство: из вещи невзрачной, тихой, он превращается в символ, равный по своей глубине и мощи самому смеху. Подобно песчинке, попавшей в раковину, стыд вырастает в жемчужину духа, в украшение сколь естественное, столь и прекрасное. И тогда становится очевидным, что история давно уже объединила стыд и смех в устойчивую этическую пару, что духовная чистота, богатство этих чувств, их неодолимая тяга друг к другу и столь же решительное противостояние вовсе не случайны: ведь чувства эти идут от одного корня и живут по предписаниям одного и того же нравственного закона.

* * *

Последняя страница книги Бахтина о смехе Рабле. Последняя, как и первая, всегда важна, здесь чаще всего открывается, проговаривается, подчас незаметно для самого автора, что-то неожиданное и значимое. Бахтин приводит пушкинские строки из “Бориса Годунова”. Смех, который не дает покоя самозванцу:

> ... Внизу народ на площади кипел
> И на меня указывал со смехом;
> И стыдно мне и страшно становилось...

Слово названо. Стыд идет рядом со страхом – против поднимающегося с площади смеха. Страх лишает человека способности смеяться, не дает ходу разуму, единственно способному увидеть и оценить смешное. Что же до стыда, то он здесь ожидаем и естествен: ведь стыд — антитеза смеха.

# Мифология смеха...

**Н**азвание – условно. Вместо "мифология" можно было бы сказать "поэтика" или "метафорика". Однако и эти понятия не менее приблизительны: какой-то частью смысла пожертвовать все равно бы пришлось. А раз так, то вынесенная в заголовок "мифология" оказывается наиболее подходящей: помимо того, что речь пойдет о смехе архаическом, о смехе, звучащем в мифе, сам предлагаемый текст может быть помыслен как своеобразный миф – *миф о смехе*. Вживание в дух мифологии, желание понять ее "изнутри" дают себя знать и в способе размышления о ней: не отменяя самого принципа *размышления*, миф сообщает ему некоторые свои особенности, как бы переделывая при этом взгляд внешний во взгляд внутренний, продолжая его путь за пределы видимого. Так становится возможным – хотя бы отчасти – одновременно увидеть и понять в мифе то, что обычно дается лишь по отдельности: либо понимание, лишенное ви́дения, – понимание, которое не к чему приложить, либо – ви́дение и непонимание.

* * *

Культура есть набор соединенных между собой смыслов. Одни из них, подобно ритуалам, даны явственно, другие намечены пунктиром – как стежки на ткани, они то являются на ее лице, то уходят на изнанку, – третьи обозначены лишь единожды и затем как бы брошены за ненадобностью или, быть может, оставлены до поры

до времени. Есть и такие смыслы, которые и вовсе не существуют или, вернее, *пока* не существуют; их проявляет время, и когда они, наконец, обнаруживаются, становится ясно, что они существовали всегда. Отсутствие символа – значимое отсутствие, и это хорошо видно в мифе, где зияние смысла нередко оказывается более красноречивым, нежели усыпляющее ум очевидное и навязчивое присутствие одних и тех же мотивов.

Восстановить "потерянные" смыслы: превратить пунктиры в сплошные линии, дать высказаться смыслам, присутствующим в текстах незримо – своим отсутствием, – способна органическая фантазия, отличающаяся от фантазии обычной тем, что при всей своей внешней своевольности она на самом деле следует логике саморазвития исторических смыслов. Она как бы идет по следам, оставленным культурой, однако делает при этом шаги и в те стороны, куда культура могла бы пойти или даже действительно пошла, но затем забыла, вернувшись на дорогу, которая кажется нам сегодня единственно возможной. Такое разыскание – сродни исчислению: его ходы не измышляются наобум, а следуют один из другого – от одних символов к другим, с тем, чтобы заполнить во время этого движения все обнаруживающиеся смысловые пустоты. Ум не придумывает, а лишь упорядочивает материал; он видит частности в радужном ореоле целого и потому легко соотносит и соединяет вещи, кажущиеся стороннему взгляду случайными или не соединимыми. Целое – исходный смысл, его зерно, которое не исчезает, а лишь проявляет себя в новых формах, в том, что для удобства можно назвать *"иноформой"*, охватив этим понятием не только метафору, но и все другие возможные способы переноса и трансформации исходного смысла[1].

К. Леви-Стросс превратил неудобство в преимущество, сказав, что миф существует лишь в совокупности своих вариантов. Но разве нельзя сказать того же самого и о всей мифологии? Увиденная как целое, она тоже открывает многое из того, что прежде было в ней спрятано основательно и хитроумно. В тысячах различных мифов мы не найдем тысяч различных сюжетов или символов: мифы настойчиво повторяют друг друга, сводя дело к десяткам или даже единицам наиболее важных образов-

смыслов. Поэтому, говоря о мифе как о целом, мы и о смехе, звучащем в мифе, тоже будем говорить как о *целом*: не связи между символами, представленные в том или ином варианте мифа, а *сами символы* – вот что станет для нас самым важным. Это и будет то общее, что пронизывает собой сотни и тысячи различных, внешне ничуть не похожих друг на друга мифов. В различном мы будем искать общее, чтобы разбросанные повсюду точки-символы подтянулись, соединились в сплошные линии и дали общий портрет архаического смеха.

Принято считать, что миф рождался в игре свободной, не знающей границ фантазии. Это не так. Если воображение и создало миф, то создало вынужденно, подчиняясь тем жестким требованиям, которые сдавливали его "извне". В этом смысле миф есть дитя необходимости, а не свободы. Не он решал, каким ему быть, но именно это обстоятельство и делает его столь привлекательным в наших глазах. Если миф был принужден стать таким, каким он стал, значит, его нельзя заподозрить в неискренности, каковой – для сравнения – полны позднеантичные или романтические подделки под мифологию, где воображение может позволить себе все, что угодно. Настоящий же, древний миф, которого мы, надо признать, почти что не знаем, ничего не измышляет просто так, ради "любви к искусству", а лишь пытается любой ценой приладить друг к другу куски разрозненного мира. Он стремится собрать, соединить все те вещи, которые застает уже готовыми, "самостоятельными" и ни в чем от него не зависящими. Рождение, смерть, огонь, звезда, глаз, кровь, рот, нора, смех – все это уже существует в мире как потрясающая воображение реальность, и мифу ничего не остается как соединить в себе это вместе и превратить в сюжет – убедительный и жизнестойкий. Вот почему, начав говорить об одном, миф поневоле захватывает и то, что находится поблизости, ища различия в сходном и сходного в различном. Благодаря этой наивной честности перечисления и упорядочивания, миф, собственно, и можно изучать, не боясь быть обманутым. Одни символы предполагают другие, полюса требуют связок, смысловые пустоты – заполнения, и вся эта "техника" действует безотказно на всем пространстве мифологии, давая себя знать, в числе прочего, и в интересующей нас

теме смеха и рождая вещи, способные своей выразительностью и неожиданностью привести в изумление даже самого смелого выдумщика.

Исходный смысл движется, преображается, изменяется до неузнаваемости, но при этом сохраняет свою энергию. Подобно кусочку глины, он способен принимать различные облики, оставаясь при этом именно глиной, то есть все время сохраняя свою качественную определенность. Судьбу важнейших иноформ архаического смеха я и попробую проследить.

* * *

В мифе тема смеха делает гигантский круг, перебрав на своем пути множество связанных друг с другом звеньев. Строго говоря, этот круг не имеет ни начала, ни конца, но если все же попытаться выбрать некую исходную точку, то мы увидим, что она целиком погружена в почву природно-чувственной телесности. Стихии Ареса и Афродиты – ярости и любви – зачинают архаический смех и поддерживают его на протяжении всего его существования. Они все время стоят рядом как противники, и они же соединяются в противоречивом любовном союзе, то разрывая его, то создавая заново. Естественный порядок вещей диктует нам и порядок следования метафор смеха, которые изучены слишком хорошо, чтобы еще раз описывать их широко и подробно[2]. Поэтому я ограничусь простым перечислением этих иноформ смеха, которые вполне красноречиво говорят сами за себя.

Итак, это так называемый *военный*, или *богатырский*, смех[3], распадающийся на две связанные друг с другом смысловые области. В центре одной из них – мощное, яркое, полдневное ("воинствующее") солнце. В центре другой – мужчина-воин, дразнящий противника (*смех-вызов*), надсмехающийся над поверженным врагом, и, наконец, убивающий его. *Смех-убийство* связан универсальной семантикой погребального смеха и имеет тот же самый смысл, то есть обусловлен идеей нового рождения, невозможного, по архаическим представлениям, без предварительной смерти или убийства.

В пáру к кругу военно-богатырскому идет круг смеха эротического. Его звенья таковы: *смех-ухаживание* (это

мужской смех, выражающий удаль и силу); и это смех невесты, дающей согласие на брак[4]. Затем следует *смех-зачатие*[5], начинающий родильный цикл, и *смех-рождение*, завершающий его[6]. Сюда же относятся и "подвиды" смеха-рождения – *смех-возрождение*, сказавшийся, например, в традиции risus paschalis[7], *смех-преображение*[8], сопутствующий изменению облика героя и, наконец, *смех-пробуждение*[9]. Что же касается метафор смеха-света, смеха-солнца, смеха-утра, заполнивших собой все пространство мифологии и литературы, то их в большинстве случаев вообще нет смысла отделять друг от друга. В "Поэтике сюжета и жанра" Фрейденберг собирает весь ряд свето-смехо-рождающих символов в единое логическое целое: "...'Смех', 'улыбка' семантизируются сперва как новое сияние солнца, как солнечное рождение. 'Улыбка неба' – это рождение космоса; улыбка богов – это их появление, 'богоявление' <...> Обычный эпитет света – 'веселый', 'улыбающийся'; от улыбки неба ликует земля; когда рождается солнечный младенец, радость и улыбка охватывает вселенную"[10].

Такое "космическое" понимание смеха-света обыкновенно связывается с земледельческой символикой: для соединения мотивов смеха и рождения при этом берется звено земле-родия и тогда перенос смысла идет так: утро, свет, солнце пробуждают, оживляют спящие или умершие семена. Рождение и возрождение суть радость; радость есть смех, следовательно, и утро и солнечный свет становятся метафорами смеха и рождения. Цепочка эта, давно уже сделавшаяся "общим" и потому принимаемым на веру местом, верна, но слишком длинна. В мифе доземледельческом перенос смысла мог осуществиться намного проще и естественнее: ведь для соположения смеха-света и смеха-рождения не обязательно прибегать непременно к символу рождающей земли – вполне достаточно и опыта самого человеческого живо-родящего тела; выходящая из лона голова-солнце, смена мрака утробы светом рождения, радость-смех, сопровождающая рождение младенца и рождение утреннего солнца, дают достаточно оснований для их отождествления. Иначе говоря, смех, свет и роды соединились уже с самого начала, а пришедшая много позже земледельческая символика

просто подстроилась к имеющейся связке, прибавив к ней свои смыслы, как это можно, например, видеть в аристофановой "Эйрене", где ей, как матери, улыбаются "народившиеся" на свет смоквы и виноград.

Смех Гелиоса – ``Ἥλιος τε γέλως – хороший пример единства символов, единства, звучащего уже в самих обозначениях смеха-радости и солнца-света: у индоевропейцев "смех" и "сияние" родственны друг другу, а древнегреческое "гелао" – это "сплав" из смеха, радости и ликования, отбрасывающий – в прямом смысле слова – свет на такие слова как "глянец", "блик", "блеск" или "лик". Этот тот самый свет, какой рождает, исторгает своим смехом бог в "Лейденском папирусе", и хотя сам этот текст нельзя назвать по-настоящему (в сравнении с первобытностью) древним, дух архаического умозрения он еще сохраняет. Свет бога, свет, рожденный смехом бога, изливается во все пределы культуры, в очередной раз утверждая соответствующий его духу "словарь", который в конце концов делается обязательным для всех культур, хотя его смысл понимается ими уже не вполне отчетливо. Что же сказать о современной эпохе? Когда мы читаем у Э. По о дружеской улыбке солнца ("And when the friendly sunshine smil'd") или у Ф. Тютчева о смехе небесной лазури, когда мы говорим о "светлом" или "искрометном" смехе, о "сияющей" улыбке – или даже воочию видим ее на детском рисунке, изображающем смеющееся солнце, – мы уже не помним о тех смыслах, которые за всем этим скрываются. Мы можем только догадываться о том, что перед нами – плоды культурной традиции, чьи корни уходят в толщи самого древнего и навсегда закрытого от нас прошлого.

* * *

Круг мотивов света, плодородия, рождения и умирания, соединенных с темой магического смеха, – на виду. Логика сцепления звеньев здесь очевидна, а переходы от одного символического смысла к другому совершаются естественно, без заметного умственного усилия.

Но есть связи и менее приметные, вернее, совсем неприметные. Исходя из тех же точек света и радости, роста и рождения смех дает жизнь и таким смыслам, которые

могут показаться случайными или неожиданными даже для искушенного взгляда; возможно, именно это и мешало до сих пор увидеть их в одном ряду со смехом.

*Смех и волосы.* Очень часто, когда миф говорит о смехе, он вспоминает и о волосах. Эта связь отчасти понятна нам и сегодня – тот, кто хочет рассмешить, взбивает волосы на своей голове, растрепать кому-то волосы – значит одобрительно посмеяться. Грека смешит веселый, обросший шерстью сатир; Кратет, по свидетельству Диогена Лаэртского, нарочно – для смеха – пришивает к своему плащу овчину: это выглядело безобразно, и в гимнасии все смеялись (Diog. L. VI, 5, 91); а в английской сказке королева избавляется от бесенка, который помог ей справиться с шерстью, назвав его имя и рассмеявшись.

Тот, кто смеется, чаще всего и сам имеет длинные волосы. О них говорится либо в начале повествования, либо они "появляются" по ходу дела: здесь, как и в предыдущих случаях, важен *сам факт* наличия мотива и его связь со смехом, а не те объяснения, которые предлагает миф. Сохранив первоначальный набор символов, миф нередко забывает об исходном порядке их расположения. Это напоминает калейдоскоп: встряхнув его, мы видим новый орнамент, ничуть не похожий на прежний, хотя знаем наверняка, что число составляющих его стеклышек осталось тем же самым.

В маорийском мифе Матаора пробуждается ото сна (метафора рождения) и видит смеющихся женщин с длинными и светлыми волосами. В мифах о Тафаки и Матуку смеются сами герои: у Тафаки – "отмеченные" светлые волосы, а Матуку, погибая, превращается в птицу: его длинные волосы становятся перьями. У австралийцев в мифе о Ногамине у смеющейся девушки не только длинные волосы, но и пояс, сплетенный из человеческих волос, а в фиджийском мифе о Зизи-мата-ила и ее сыне длинные волосы связываются с мотивами солнца, зачатия и рождения, иначе, с *иноформами* все того же смеха. Наконец, вполне ожидаемым выглядит смех над героем полинезийского мифа Фээфе, чье тело было сплошь покрыто волосами и обладало удивительной силой.

Смысловая цепочка, соединяющая смех и волосы, становится более понятной, когда мы включаем в нее звенья

рождения и роста. Волосы человека или зверя суть та же растительность земли, и если смех – это метафора солнца, рождающего и взращивающего травы и деревья, то мифу ничего не остается как соединить смех и с темой волос. Волосы – это "трава" головы, а трава, в свою очередь, "родственна" солнечным лучам: солярная школа ничего не преувеличивала, видя в поединке длинноволосого – "солнечного" – Самсона и Далилы схватку Дня и Ночи. Когда Далила срезает с головы Самсона волосы-лучи, она тем самым лишает его силы, а значит и гасит его "свет". Слово "свет", впрочем, здесь можно употребить и без кавычек, ибо одновременно с потерей волос Самсон лишается и зрения, а значит, и света.

Идея силы, пожалуй, лучше всего раскрывает смысл связи, существующей между символами света, рождения, смеха и волос. Лев и медведь – признанные "цари" животных, одарены густыми и длинными волосами, удостоверяющими их право на первенство. Поэтому, когда Геракл убивает Немейского льва и облачается в его шкуру, он не только закрепляет память о своем первом подвиге, но и сам *превращается* в льва. У Геракла было из чего выбирать, и все же он покрывает свое тело не щетиной Эриманфского вепря и не металлом стимфалийских птиц, а пышной и длинноволосой шерстью льва. И здесь же – солнечная, а значит, в какой-то мере и смеховая символика: рыжеволосый лев с разинутой пастью может быть прочитан как яростное, мощное, не знающее соперников солнце. Оттого у Солнца-Митры – вместо человеческого лица – львиная морда, и оттого Геракл на кратере Ефрония и килике Дуриса изображен с головой, выглядывающей из пасти льва. Когда же Геракл после одного из своих подвигов возвращается к Эврисфею, который прячется от него во врытом в землю пифосе, солнечный смысл героя, как, впрочем, и комический характер сравнения "царя" и "слуги" становится очевидным.

Ужасный лик на эгиде Афины – голова Медузы с волосами-змеями – идет к этому же ряду сопоставлений. Здесь и метаморфоза (превращение волос в змей), и здесь же – скрытая символика света. Маска Медузы – это финал, последний виток исходного смысла, уже умирающего и противоречащего себе самому. Но даже и в том виде,

в каком ее запомнил древнегреческий миф, Медуза сохранила отблеск прежнего мощного, ярчайшего света, которым когда-то сияло ее прекрасное лицо-солнце; это хорошо почувствовал Я. Голосовкер, подаривший в "Сказаниях о титанах" младшей Горгоне могучий, удивляющий само море смех[11]. О смехе, впрочем, можно не только догадываться, но и увидеть его воочию на каменном лице Медузы из храма Аполлона в Вейях, где она весело смеется, высунув язык и распустив волосы, похожие, скорее, не на змей, а на языки пламени. Солнце – это сияющий круг, колесо: ему положено быть одиноким (solus) и катиться по небу, освещая землю. Вот главная, хотя и давно забытая причина, по которой Медуза, претерпев положенные "уставом" мифологики метаморфозы, лишилась своей светящейся головы и жизни.

Если идти обозначенным нами путем дальше, то окажется, что в истоке всякого, связанного со смехом мифа, мы имели бы дело с *солнцем*, смеющимся радостным и страшным смехом, с солнцем яростно рычащим и тянущим во все стороны свои волосы-лучи, волосы-змеи. Отзвук этого смысла можно услышать в библейской истории о начале колена Авраамова: здесь смех дает две свои иноформы – символическую и телесную. Сначала звучит смех Сарры, узнавшей о том, что она родит сына: "И сказала Сарра: смех сделал мне Бог; кто ни услышит обо мне, рассмеется" (Быт. 21, 6). Затем рождается сын – Исаак, то есть, буквально, "смеющийся"[12], и, наконец, у самого Исаака рождается сын – *волосатый* Исав: из утробы он "вышел красный, весь, как кожа, косматый; и нарекли ему имя: Исав" (Быт. 25, 25).

Голова-солнце, голова смеющаяся или яростно оскалившаяся, с рыжими волосами-лучами, волосами-змеями, голова рождающаяся и голова рождающая (вспомним голову Зевса, из которой вышла Афина) – таков общий смысл, связывающий весь набор интересующих нас мотивов-звеньев. Если миф говорит, что ребенок родился с волосами или же что у героя были длинные волосы, это означает, что им обещаны сила и власть. И само собой, им обещан смех – знак и орудие силы и власти. Оттого длинноволосые смеющиеся гордецы из австралийских и маорийских мифов не знают себе соперников. Поэтому

так силен длинноволосый Самсон и полинезийский Фэ-эфе, весь покрытый шерстью, а в курдской сказке богатыри, прежде чем померяться силами, вырывают у себя из подмышек волосы. И поэтому, наконец, из двоих детей Исаака из материнского лона первым выходит косматый Исав – "человек полей", охотник и воин, а уж за ним появляется тихий и робкий Иаков.

Солнце с волосами-лучами – это дневное, сильное, иначе – *ярое* солнце. Если приложить этот смысл к теме рождения, он даст образ рождающегося воина: из утробы выходит не просто ребенок, а ребенок-взрослый. Он может, как фиджийский сын Вождя Небес, победить огромного небесного воина или, как сын Солнечного Диска, быть сильнее всех своих сверстников, а может, подобно Гераклу, прямо в колыбели справиться со змеями.

Солнце без волос – это утреннее, слабое, только-только народившееся солнце. С ним схож и обычный безволосый – не отмеченный при рождении младенец. Однако раз дело идет о рождении, вновь является магический смех – смех зачатия, рождения и света, – и безволосое рождение также втягивается в круг смеха-солнца и смеха-света.

В. Пропп считал, что в индейском мифе о выходе двух братьев из китового чрева (близнечное рождение) объяснение их смеха дается рассказчиком "задним числом": они смеются не потому, что лишились волос, а потому, что заново родились[13]. Это верно, но при этом не теряет своего смысла и первая причина. Отсутствие волос есть *знак рождения*, а не случайная подробность[14]. Поэтому, связывая ее с обрядом инициации – временной смерти, – обрядом, требующим "пострижения" (его можно увидеть и в нынешней армии), нужно помнить, что "смерть" здесь сменяется новым "рождением", знаком которого и оказывается младенческое безволосие.

*Смех и безволосие.* Миф следует за жизнью, а жизнь любит контрасты и повторы. Рождение и смерть – суть противоположности, но кое в чем совпадают не только их магические смыслы, но и внешние "натуральные" знаки: подобно ребенку, рождающемуся в мир с гладкой безволосой головой, уходит из мира в смерть и облысевший старец, а в улыбке-оскале черепа сохраняется "отблеск" того радостного магического смеха, который приветствовал

и сопровождал роды. Так логика жизни поддерживает ею же и размеченную логику мифа, присоединяя смех не только к теме волос, но и безволосия.

Смех женихов над лысиной Одиссея, кажущийся нам сегодня вполне естественным, на самом деле сохранял в себе и кое-что из царства ритуала, объединяя мотив жениховства со светом и блеском, то есть со все теми же метафорами зачатия и рождения. Поэтому, когда Евримах, издеваясь, говорит, что комната сияет не от факелов, а от одиссеевой плеши, он невольно воскрешает и эти архаические смыслы – полузабытые, но все еще действующие.

У пары "смех-безволосие", которая своим существованием обязана и естественному порядку вещей и логике мифа, есть несколько важнейших смыслов: начиная от исходного противопоставления рождения и смерти – головы новорожденного и гладкого черепа – и кончая переносом мотивов безволосия, округлости и гладкости на другие вещи и последовательным их включением в круг осмеиваемых или смехорождающих символов.

Вспомним эскимосскую историю о девушке, которая выкопала из земли тело своего возлюбленного, отрезала у него голову и беседовала и играла с ней по ночам. Высшая точка этого сюжета – ночной *смех черепа*, обозначающий собой новое рождение, возрождение убитого юноши. То же можно видеть и у маори в мифе о Пехе и демонах: в ночном лесу Пеха слышит жуткий хохот, а затем видит на голой ветке лысую голову, которая щурится и смеется. Пеха убегает прочь, но череп преследует его, хохочет, а затем, достигнув кладбища, проваливается под землю. Охотник роет яму в этом месте и находит голову, которая смотрит вверх и улыбается[15]. В этом мифе к теме смеющегося черепа присоединяется на вполне понятном основании и мотив нового рождения, которое, однако, происходит не днем или утром, "как положено", а ночью; ведь откопанный Пехой мертвец был не человеком, а лишь "видимостью человека", чем-то вроде демона. Смех, лысая голова, рождение встают здесь в один ряд , обнажая более, чем это можно видеть в других мифах, свои исходные архаические смыслы.

Мотив отсутствия волос в соединении с мотивом рождения, родов может задаваться любым образом. Ведь

миф, по крайней мере тот, который мы знаем, есть продукт принуждения; символы даются ему уже как *преднайденные*, готовые. В сущности, мифу остается лишь соединить их между собой, а как соединить – это уже дело другое. Фантастичность связок – не только для нашего, но и первобытного ума, – оправдывается поставленной целью, поэтому, если нужно, чтобы в мифе зазвучал смех, он зазвучит непременно, легко жертвуя "правдой жизни" ради правды мифа. Так звучит он в австралийской истории, где речь идет об угре и лягушке, выпившей всю речную воду. Угорь – гладкий, холодный, в каком-то смысле земно-водный – мистическое подобие самой лягушки: оттого именно он единственный из многих, пытавшихся вызвать у лягушки смех, сумел заставить ее рассмеяться и тем самым выплюнуть (родить) проглоченную воду. О том, что все это не примыслено задним числом, говорит хотя бы маорийский миф о Руру[16]. Здесь смыслы, расставленные в строгом и легко выявляемом порядке, связаны жесткой причинной связью. Руру – типичный смеющийся герой. Когда он, поймав в заповедной заводи угря, съедает его, то сразу же лысеет, а его голова, как говорит миф, делается похожей на те валуны, которые теперь выглядывают из воды в этом месте. Сначала – смех, затем – гладкий (лысый) угорь, и, наконец, облысевший герой: вот звенья цепи, очевидной для ума, привыкшего к буквальному, а не метафорическому пониманию вещей. Здесь – иной взгляд на смысл событий и их связь, взгляд уже почти непонятный нам, привыкшим, с одной стороны, к романтическому символизму, а с другой, – к субстантивированному прилагательному. Смех и безволосие – это и рождение женщиной гладких поросят в полном смеха мифе фиджийцев[17], и явление плешивых людей после родов Уалиуамб в мифе маринд-аним, и смех детей над лысиной пророка Елисея и разорванных за это медведицами, и, наконец, это наш собственный смех над плешивостью, который кажется нам обычным и понятным и который, на самом деле, уходит своими корнями в древнейшую эпоху, вкладывавшую в него совсем другие смыслы.

Рождающийся из яйца славянский Рарог уже имеет волосы: гладкое и округлое яйцо разламывается и рождает взрослое волосатое существо. Это и есть то самое *мощ-*

*ное рождение*, о котором мы уже говорили, это – сильнейший жаркий свет, грозящий сжечь все живое; это смех радости рождения, перешедший в яростный рев полдневного воинствующего солнца. Мимическое единство масок смеха и ярости и набор связанных со смехом мотивов родов, света, круга может послужить оправданием для такого сближения.

Проще, но лишь внешне, способ смыслового соединения волос и безволосия, – то есть вещей, друг другу противоположных, – в курдской истории о плешивце. Здесь все начинается со смеха над лысиной старика, смеха точь-в-точь такого же, каким смеялись женихи над блестящей лысиной Одиссея. Когда с головы старика падает шапка, двое юношей, увидев его гладкую, без единого волоска голову, начинают над ним смеяться. Удивительно в своей наивности (для нынешнего взгляда, разумеется) объяснение того, как были потеряны волосы. Здесь более всего выходит наружу исходная смысловая нужда в непременном – буквально, любой ценой – осуществлении изначально заданного и затем забытого с течением времени условия. Голос мифа шептал, что волосы должны исчезнуть, а почему, никто из сочинявших или передававших (и изменявших) данную историю людей уже не помнил: надо было соединить смех, волосы и безволосие, и они были соединены. Итог действия, таким образом, оказывается гораздо более важным, нежели объяснение того, каким путем он достигается. В данной истории некие разбойники привязывают героя к дереву за волосы, а когда он приходит в себя (просыпается), то видит, что сделался совершенно лысым[18]. Так мотив свершается, сбывается, замыкая цепочку и соединяя вместе волосы, безволосие, пробуждение и смех.

*Смех и круг.* Смех и голова, покрытая длинными волосами. Смех и голова лысая, голая. Смех и солнце. Во всех случаях речь идет о круге или шаре как иноформе смеха. Русский колобок и латышский каравай, катящийся по земле под хохот насмешников, – есть то же солнце: круглое, радостное и румяное. Хотя эти “хлебные” смыслы и довольно поздние, тем не менее, к символике родо-солнечного цикла они пришлись очень кстати. Миф ожидал их, и его ожидания сбылись: фольклорное будущее (для нас прошлое) его не подвело.

От улыбки солнца расцветают цветы, наливаются травы, рождаются люди. Толстый, похожий на шар человек – шар осмеиваемый. Но осмеиваемый иначе, чем мы это делаем сегодня. Смеясь, мы отвергаем тучность, архаический же ум утверждал, приветствовал ее, создав особый культ полноты, остатки которого до сих пор сохранились в некоторых восточных и латиноамериканских культурах.

В известных нам мифах взаимоотношения смеха и круга (шара), как правило, переосмыслены, но несмотря ни на что уцелели все же сами символы, соединяющиеся друг с другом весьма причудливым образом. Так, в фиджийском мифе о Туи-лику демоны, смеясь, играют человеком-орехом; в латышской сказке никогда не смеявшаяся принцесса начинает громко смеяться лишь в тот миг, когда речь заходит о яблоке, а в эскимосском мифе подобно шарам движутся сами люди: когда охотники увидели, как едят тугны-гаки, иначе – мертвые, они сразу же стали смеяться. Потом люди захотели уйти, но не смогли, и им осталось только лечь на землю и укатиться прочь[19]. Рассказчик мифа сумел бы еще, наверное, объяснить причину смеха над обедающими мертвецами – еда и смерть противостоят друг другу, – но вот того, почему люди вынуждены укатиться подобно снежным шарам, а не уйти собственными ногами, он ответить бы уже не смог. Слишком длинный путь проделал исходный мотив рождающего и рождающегося шара – шара-тела, круга-солнца – по лабиринтам смыслов, чтобы можно было легко догадаться об истинной причине, заставившей смеющихся охотников не бежать, а кáтиться – “катиться со смеху”.

*Смех и красное.* Круг, шар – рождаемый, выходящий из материнского лона; круг смеющийся и осмеиваемый – это утреннее солнце и это голова рождающегося ребенка.

Красный цвет – это цвет солнца, тем более солнца утреннего, солнца “без лучей” (вспомним Фробениуса!). И это же цвет крови – цвет родов, – цвет округлой вульвы и окрашенной кровью круглой, гладкой и безволосой головы младенца. Иначе, – красное в этом ряду тождественно круглому. Красное – иноформа смеха.

Утреннее солнце – *новорожденное* солнце; оно только что вышло из лона земли. Оттого оно и само способно родить смеющийся свет, возрождать и пробуждать к жиз-

ни людей, животных и растения. Мрак небытия сменяется светом утра – светом красного солнца. Оттого красен кожей и космат новорожденный Исав – дитя "смеющегося" Исаака; оттого в новогвинейском мифе мальчик Гануми видит красную циновку, оставшуюся от родов, и, крича "Красное!", превращается в смеющегося красного попугая. У маори история о Пехе и лысом хохочущем черепе начинается с того, что Пеха находит в лесу красное дерево, а у полинезийцев герой мифа смеется, разрывает запретную стену – как бы рождается – и после этого видит дерево с красными листьями[20]. У эскимосов девушки завязывают глаза спящему глупцу Кошкли красной кожицей, и он, просыпаясь (рождаясь), слышит их смех и видит все в красном свете[21]. Наконец, в кхмерском мифе смех соседствует с красной, похожей на кровь жидкостью, обозначающей новое рождение[22].

Огонь – это тоже "красное". Огонь родствен солнцу и родствен крови, он тоже рождает и воз-рождает, и потому, когда в мифе зажигается огонь, то рядом с ним часто звучит и смех. Одно здесь уже настолько переплетено с другим, что разорвать этот круг в поиске начала значит исказить смысл всего круга. Огонь и смех идут вместе, и это можно видеть и в только что упоминавшемся рассказе о Кошкли (красный цвет он принимает за пожар), и в мифе маринд-аним о родах Уалиуамб, и в исландской саге о Ньяле, и в полинезийском мифе о Киркир-каса, и в австралийской истории об Уиндару.

Смех, соединенный с красным цветом, неожиданно открывает исходный смысл рыжего клоуна. Цвет его волос – дань забытой традиции, осколок древнейшего культа рыжих – детей солнца, о котором уже почти ничего не помнили ни Средневековье, ни Античность, тем не менее прочно связавшие смех и рыжее (красное) в единую смысловую пару. Отчасти эта символика дает себя знать в "Эликсирах сатаны" Гофмана, где рассказывается о смешном ирландце, который во время ссоры срывает с себя огненный парик и оказывается лысым. Рыжие волосы и лысина стоят здесь не просто рядом, а вообще на одном и том же месте, делая невозможное возможным, как в мифе, мечтающем именно о таком объединении и воплощающем его через волшебные превращения и пе-

ревоплощения. Апофеоз красного цвета – в "Красном смехе" Л. Андреева, где видны и другие важнейшие архаические смыслы смеха, начиная от солнца, смерти и крови и кончая ртом и рождением.

*Смех и белое.* Смысл рыжего всклокоченного парика неизвестен сегодня уже ни одному клоуну: лицо-солнце, круг с отходящими от него во все стороны волосами-лучами (как тут не вспомнить о мечте парикмахера Белькампо из тех же "Эликсиров..." о бороде и усах, слившихся в единое украшение мужской головы – головы мужчины-льва).

Забыт и смысл белил, которыми выкрашено лицо клоуна или мима. Белое – это чистое и светлое, то есть нечто родственное свету. Наряду с красным оно, как говорит В. Тернер, входит в единую "рубрику жизни"[23] и потому способно, подобно красному, поворачиваться сразу в обе стороны – и к рождению, и к смерти. Красное и белое – двойственны, обратимы, подвижны, текучи – как две важнейшие жидкости жизни: кровь и молоко. Черное же – одномерно и неподвижно. Оно связано только со злом, ночью и смертью. И только ищущее формальной новизны изощренное сознание может попытаться соединить его со смехом. Красный же и белый цвета объединяются с радостным смехом по праву. Не случайно в африканском ритуале ндембу белое в числе прочих своих значений имеет смысл смеха, дружелюбной общительности и одновременно неподверженности насмешке[24].

В рамках онтологической поэтики соединение белизны и смеха получает неожиданное объяснение – в равной мере "натуральное" и символическое, – когда мы обращаем внимание на то, что рождено оно *темнокожим* Востоком и *чернокожим* Югом. Возможно, это покажется слишком простым объяснением, но именно "вспыхивающая" – в прямом смысле слова – на черном лице африканца "ослепительная" белозубая улыбка как раз и является тем основанием, на котором смех и белое смогли встать друг рядом с другом. Само собой "белый смысл" смеха внятен и бледнолицему европейцу, так же видящему в улыбке сочетание белизны зубов и красноты губ и языка, но все же *светлый* цвет кожи сказал свое слово, и в паре красного и белого победителем вышло красное,

которое и сделалось в европейской традиции наиболее устойчивым цветовым знаком смеха.

*Смех и соль.* Смыслы белизны и солнца дают нам на первый взгляд неожиданную смысловую пару смеха и соли, получающую, впрочем, не только символическое, но и вполне естественное подтверждение: помимо совпадения смыслов белизны-чистоты, отличающих солнце и соль, и то и другое идут в паре еще и потому, что соль оказывается *частью солнца*, порождением его жара, его земной иноформой. Поэтому совпадение обозначений солнца и соли во многих языках вовсе не случайно: метафора "соленое солнце" нашла бы, скорее всего, понимание в первобытном уме, причем понимание буквальное – вкус солнца это соленый вкус.

После сказанного становится понятным перенос символики солнца на соль и соединение ее со смехом. Смеховой смысл соли – есть солнечный смысл. Другое дело, что смысл этот забыт очень основательно и его уже трудно опознать в доставшихся нам в наследство от прошлого ритуалах и интуиции. И все же, даже забыв об этом смысле, мы часто воспроизводим его в самых различных ситуациях: так, например, он дает себя знать и в ритуальном требовании смеяться, если случайно будет просыпана соль, и в словах о "соли" шутки или анекдота, и даже в интуитивном, но этим и особенно дорогом бергсоновом уподоблении смеха соленой морской пене.

*Смех и одноглазие.* Версия Фульгенция об одиночестве солнца-сола, а также уже упоминавшиеся мотивы круга, утра, света дают нам еще одну неожиданную пару. Смех – через солнце – соединяется с глазом.

Глаз – это не только круг, но и свет. В мифах это общее место, и потому можно ограничиться одним лишь его упоминанием. Символика света или огня, излучаемого глазами, дошла и до нас, наполнив собой и литературную и обычную речь: глаза, "лучащиеся светом", "вспыхивающие огнем" или "мечущие молнии", не вызывают сегодня никаких сомнений, и это при всей фантастичности такого рода выражений!

Но если глаз есть свет, то, значит, можно сказать, что и свет способен стать глазом. Мы помним, как прочно смех связан с солнцем, и если глаз начинает мыслиться

как свет, как солнце, он тоже неминуемо оказывается втянутым в магический мир смеха. Мифу, все время сопоставляющему мир с человеком, а человека с миром, нетрудно соотнести, уравнять между собой, например, такие разные вещи как лицо и небо. Так солнце делается "глазом" неба, глазом, излучающим свет, а глаз – "солнцем" лица.

Однако солнце одиноко на небе, тогда как лицо человека наделено двумя глазами – различие слишком заметное, чтобы его можно было обойти молчанием. Архаический ум справляется с этой задачей, назвав правый глаз "солнцем", а левый – "луной", то есть как бы поделив лицо на "ночную" и "дневную" половины. Это многое решает, но все же такой меры оказывается недостаточно: ведь только солнце обладает подлинной живо-творящей и рождающей силой, тогда как свет лунный – есть свет смерти, печали и сна. Луна – это "солнце" мертвых или спящих: оттого Селена видит своего возлюбленного Эндимиона только спящим – спящим крепким, как смерть, сном.

Для того, чтобы солнце сделалось хозяином лица, надобно как-то убавить, притушить соперничающий с ним свет луны. А это означает, что лицо сможет по-настоящему осветиться в улыбке или смехе только тогда, когда левый глаз – ночной, лунный – будет закрыт или хотя бы прищурен: так прищуривает левый глаз лучник с тем, чтобы вернее поразить цель стрелой, посланной правой – сильной, дневной, солнечной – рукой. Сюда же встает и портрет так называемой "лукавой улыбки": рот некоторым образом – лукаво – изогнут, а один глаз прищурен. Какой именно? Наверное, *правый*, иначе, "солнечный": лукавая улыбка сощуривает его, приглушает его свет, давая ход свету левого глаза – свету лунному, обманному и мертвому. Не случайно "лукавый" – одно из прозвищ черта. Когда он смеется своим нехорошим смехом, то тоже щурит правый глаз; левого же глаза бес не прикроет даже тогда, когда захочет прицелиться, ведь он – левша. Глаз может быть "погашен" и символически, как у булгаковского Воланда, который хотя и имел два равно открытых глаза, но все же смотрел ими по-разному; правый его глаз был черен и мертв, в отличие от левого – зеленого и безумного. Что же касается рта, то он, как выясняется, был кривой, то есть, говоря по-иному, – *лукавый*.

Улыбка беса дает нам кое-что и для символического подтверждения мысли о благой природе смеха. Потому-то и старается бес сделать свой смех “левоглазым”, лукавым, лунным, что исходно сам смех принадлежит благу и говорит о благе. Попробуем помыслить беса спящим или хотя бы просто закрывшим глаза: вроде бы ничего особенного, но воображение здесь уже не справляется: спящий черт немыслим, невероятен, и это при том, что увидеть самого “лукавого” легче, когда твои собственные глаза будут закрыты – во сне или в забытьи. Выходит, единственное, что способно заставить черта пойти против себя и прикрыть глаз (и глаз непременно правый – солнечный, благой), – это смех.

Однако прищур – всего лишь половина дела. Миф же требует полного и безраздельного господства нужного ему смысла. Он требует, чтобы лицо сделалось небом, чтобы одинокому солнцу неба соответствовал одинокий глаз лица. И это требование выполняется: рядом со смехом в мифе встает тема *одноглазого лица*, и, как это бывает в поздней, забывшей свои истоки мифологии, отношения между ними устанавливаются самые различные. Смех и одноглазие, хотя и идут рядом и держатся друг за друга, но не имеют понятия, зачем они это делают; кажется, что перед нами совершенно случайные вещи, не обусловленные никаким внутренним замыслом, и только исходное знание о том, что смех и одноглазие составляют символическую пару, что одноглазие идет как иноформа смеха, позволяет увидеть существующую между ними связь. Таков злобно смеявшийся перед потерей своего единственного глаза Полифем. Таков “собранный” из нескольких богов скандинавский одноглазый Один: его глаз отдан за обладание мудростью, и хотя этот смысл вторичен, он все же сохраняет связь с символикой света: знание есть “свет”. Ну а где свет – там и смех; однажды мудрец Один раскрывает свой смеховой смысл, когда в перебранке с Тором он осмеивает и посрамляет своего противника. В мифе об окровавленном пальце, записанном на острове Пасхи, смех и одноглазие соединяются друг с другом через смерть. Здесь воин Руко, смеясь, убивает женщину, а в миг его собственной гибели ему выклевывает глаз птица таваке – пеликан с длинным оранжевым

клювом[25]. Эта история напоминает об ослеплении Полифема, где присутствует тот же самый набор сопровождающих смех символов: кровь, смерть, "старое" и "молодое" солнце (схватка в пещере и выход из нее) и, наконец, потеря глаза. Обстоятельства же утери глаза Руко совпадают с теми, при которых лишился глаза фиджийский Туи-лику: после того как смолкает ночной смех демонов, остроносый кулик выклевывает у Туи-лику один глаз. Так, Полифем лишается единственного глаза, Руко – одного глаза и жизни, Туи-лику – глаза, но сохраняет жизнь: везде, несмотря на различия в подробностях, прослеживается устойчивая связь между одноглазием и смехом: глаза лишается либо тот, кто смеялся сам, либо тот, над кем смеялись.

На удивление крепко соединены смех и одноглазие в описаниях Диогена Лаэртского. Известный своим смехом над догматиками Тимон Флиунтский, как сообщает Диоген, был одноглазым и даже называл себя по этой причине "Киклопом". Считать эту связку случайной нельзя, так как, согласно Диогену, одноглазым был еще один Тимон, известный как "человеконенавистник" и большой охотник до шуток. Два совпадения дают понять, что дело идет о несомненной закономерности, к тому же далее Диоген говорит, что одноглазым был и последователь Тимона – Диоскурид! Так знак одноглазия переходит от одного насмешника к другому, от учителя к ученику. Более чем выразительно одноглазие и смех сходятся в сцене, где одноглазый Тимон, сопровождаемый одноглазым Диоскуридом, советует человеку, который всегда и всему удивлялся, удивиться тому, что у них на троих беседующих всего четыре глаза (Diog. L. IX, 12, 109-114). Если поставить на место удивлявшегося человека Тимона Флиунтского, выходит еще нечто более замечательное: на троих остроумцев по одному глазу; конечно, больше, чем у старух-Грай, но все-таки подозрительно мало. Если все это не вымысел, а совпадение, то совпадение весьма странное, оно может только еще более утвердить нас в мысли о существовании связи – теперь уже приобретающей оттенок мистический – между одноглазием и смехом.

Если же говорить о вымысле, причем вымысле по нашим меркам весьма жестоком, то надобно взять пример из уже упоминавшейся саги о Ньяле, где соединение сме-

ха с одноглазием происходит так: во время пожара (вспомним о связи смеха и огня[26]) Скарпхедин прыгает с крыши на землю и видит, что над ним смеется Гуннар. Тогда Скарпхедин достает из кошелька зуб, бросает его в лицо Гуннару и выбивает ему глаз. Так неожиданно – на первый взгляд, разумеется, – смех и одноглазие вновь оказываются рядом друг с другом: тот, кто смеялся, становится одноглазым. Что же касается звена, связывающего здесь одноглазие и смех, то оно не случайно и само является глубоко символичным. Звено это – рот.

*Смех и рот.* Рот с обнаженными зубами – главная примета смеющегося лица. Для архаического умозрения рот вообще может быть равен смеху: сбывшаяся синекдоха из кэрроловской "Алисы" – висящая в воздухе улыбка – довольно точно передает самый дух такого рода отождествления. К тому же рот, как глаз или солнце, представляет собой круг – красный круг, а это один из знаков смеха, его иноформа.

Почему Скарпхедин выбил глаз смеющемуся Гуннару не камнем, а зубом? Потому что зуб – это часть рта, а рот – это смех. Смех над ним, Скарпхедином. Подобное он уничтожил подобным, подтвердив, что связка смеха, зуба и глаза не была случайной. Вспомним, что именно от зубов проснувшейся от птичьего смеха прародительницы Гине-нуи-те-по погиб великий герой Мауи, когда пытался проникнуть в ее рот и победить смерть. "Зубы необходимы для смеха" – по этой причине, если верить Гюго, компрачикосы, изуродовав Гуинплена операцией Bucca fissa, оставили ему зубы. Нет зубов – нет и смеха: оттого перестает смеяться потерявший зубы старик Мелькиадес у Маркеса, и он же вновь обретает смех, когда вставляет себе искусственную челюсть.

Смех и рот сопрягаются и с другими смыслами. Смех традиционно сопровождает тему еды, обжорства, которая помимо мотива съедания-умирания-рождения связана и с самим способом поглощения пищи: еда попадает внутрь тела через рот, а значит, и возвращена может быть тоже через рот. Смех – это широко раскрытый рот и это рождение и возрождение. Поэтому в австралийском мифе смеется лягушка, проглотившая воду из всех рек и озер; она смеется и в смехе отрыгивает эту воду обрат-

но – как бы "рожает" ее заново, рожает то, что, в свою очередь, сможет вернуть к жизни все умершее и засохшее.

Рот – это отверстие. И миф, пытаясь найти ему подобие в мире, который, как сказал бы Андрей Платонов, находится "за краем тела", предлагает в качестве такого отверстия нору. Если глаз – знак света и солнца – расположен на "небе" лица, то рот принадлежит его "земле"; рот – это "нора" лица – для архаического ума здесь трудностей не возникает. Но что такое нора без существа или предмета, способного проникнуть в нее? Так возникает разделение на три, по меньшей мере, связанных между собой "сюжета". Это проникающий в лоно фалл, это солнце, скрывающееся в норе на краю земли и выползающее из норы-лона на другом краю по окончании ночи; и, наконец, это само подземное существо (змея, мышь), живущее в норе, проглатывающее солнце и вновь рождающее его утром.

Сказанное – попытка пояснить, как неожиданны и неприметны могут быть нити, связывающие между собой разные символы, например, рот и смех, рот и солнце. Эскимосский миф о похитителе внутренностей, возможно, даст более понятную картину такой связи. Отчего похититель внутренностей пытается рассмешить тех людей, которых он наметил себе в жертвы? Оттого, что смех – это открытый рот, а открытый рот – это отверстие, через которое можно достать внутренности. Поэтому похититель ходит и повторяет одну и ту же магическую фразу: "Он улыбается" или "Она улыбается"[27].

Итак, богатырство, ухаживание, зачатие, роды и связанные с ними мотивы возрождения, преображения, пробуждения, утра, света, солнца, роста волос, безволосия, круга, шара, красного, белого, одноглазия и рта дали нам два круга иноформ смеха – военно-эротический и родосветовой. Эти круги замкнуты, но не замкнут еще до конца весь круг смеха.

* * *

*Смех и движение вверх-вниз.* Может показаться неожиданным, но миф дает устойчивую связь смеха и повторяющегося движения вверх и вниз. Необычность этой связки, впрочем, быстро сменяется отношением к ней как

к чему-то вполне естественному, ибо свое основание она имеет именно в естестве.

Смех – это спазмы, заставляющие сотрясаться наше тело. Смех – это желание прыгать – "прыгать от радости"; смех – это радостный танец, ритмические движения вверх и вниз. Такая ритмика имеет и эротический смысл, давая нам еще одну ниточку, связывающую мотив зачатия с ритуальным смехом. Это хорошо видно в австралийском мифе о Ногамине, где рассказывается история неудавшегося и осмеянного соития; по своему смыслу она близка той, что приключилась с изобличенными Аресм и женой Гефеста и вызвала "несказанный" смех олимпийцев, но по своим подробностям она гораздо более выразительна. Охотник Ногамин лезет вверх по бутылочному дереву за сидящей высоко в ветвях девушкой. Вдруг дерево начинает расти, набухать – метафора более чем прозрачная, – и он срывается вниз; затем снова лезет по гладкой поверхности ствола и снова падает на землю. Ногамин как бы повторяет ритмику соития, и все это сопровождается смехом девушки – манящей и недоступной. Близко к этой истории стоит миф маринд-аним, где смеющиеся девушки дразнят Арамемба украденным у него головным украшением: смеясь, они поднимают украшение над головой Арамемба, заставляя его прыгать[28].

Мотив движения вверх-вниз, соединенный со смехом, дает и упоминавшийся маорийский миф о Пехе и демонах. Здесь с ветки на ветку скачет хохочущий череп, и этот образ снова возвращает нас к фиджийскому герою Туи-лику, ставшему человеком-шаром, человеком-орехом, которым несколько ночей играли, подбрасывая его вверх и друг другу, духи острова Тувана. Все ночи напролет летал вверх-вниз Туи-лику, и столько же времени звучал смех духов. Миф наполнен и другими родственными смеху смыслами – символикой красного цвета, нового рождения, а в конце повествования происходит обычный для первобытного ума обмен смыслами: кулик выклевывает Туи-лику глаз, и он получает имя "*Одноглазый*"; сами же кулики с тех пор повторяют в своем крике имя жертвы: "Туи-лику, Туи-лику!"[29] Исходный смысл размывается, сходит на нет, и на освободившееся место встают его иноформы, родственные друг другу и связан-

ные между собой крепчайшими, хотя и не всегда приметными нитями.

*Смех и "смеющиеся" животные.* Игра в имена и птичий крик в мифе о Туи-лику не случайны: крик кулика напоминал человеческий смех, а миф как раз такого сходства и ищет; найдя же его, он об этом сходстве уже не забывает. Так, прежде всего, объясняются сближения смеха и лягушки, смеха и попугая, смеха и утки. Так же соединяются друг с другом смех и ослиный крик. Подобных сближений – сотни: от слов о смеющихся ослах, сказанных Диогеном Синопским, до эпизода из "Заратустры", где Ницше говорит о крике осла, смешавшемся со смехом людей.

Средневековый "праздник осла", напоминающий об истории бегства Марии и младенца Христа на осле в Египет, не случайно выводит на "первые" роли самого осла и его крик, подобно тому, как этот крик-смех делается главным носителем смысла в "ослиных мессах". Звукоподобие здесь – все-таки первостепенная причина, а не побочная, как это виделось Бахтину, объяснявшему связь мотивов смеха и осла через звено всеохватывающей символики плодородия и материально-телесного низа[30]. Само собой, есть здесь и эта символика, но все же дело решили сами звуки ослиного "смеха". Если бы Мария бежала в Египет не на осле, а на верблюде или же просто ушла туда пешком, то никакого "праздника верблюда" или "праздника пешего бегства" средневековье не знало бы. "Праздник осла" – праздник смеха – дало соединение сразу нескольких символов, причем пафос праздника определил момент наименее существенный, если не сказать случайный: смехоподобный крик осла. Так смысл смеха соединяется со смыслами радости и спасения, давая жизнь этой связке в пространстве околоцерковной праздничной традиции. Сходный смысл присутствует и в самом въезде Христа в Иерусалим, где его, восседающего на осле, приветствует радостным смехом толпа горожан.

Если же говорить о символах плодородия, то "смеющиеся" (блеющие) коза или баран куда более подходят на эту роль, но в том-то и дело, что крик осла настолько похож на человеческий смех, что в споре за "лавры" животного-первосмешника осел побеждает гораздо чаще, если, конечно, дело идет об умозрении наивном, а не приспо-

собляющем миф к своим собственным нуждам. Отчего сологубовский все время смеющийся Володин из "Мелкого беса" сопоставляется не с ослом, а с бараном? Потому что автору нужна была непременно жертва – разрезаемая, разрываемая, короче, дионисийная; взятый же в подобном качестве осел был бы, пожалуй, просто смешон.

Еще о смешном: свиное рыло. Оно до предела насыщено смехом. Здесь помимо сходства смеха и свиного хрюканья дает себя знать и редкостно полное совпадение смыслов рождения, плодородия, радости и солнца: шарообразное, за вычетом маленьких ножек, обладающее круглым пятачком-рылом, "смеющееся" животное, рожающее по десятку детенышей, – тут целый набор совпадающих, накладывающихся друг на друга смыслов. Поэтому так легко в мифе женщина может родить поросенка, поэтому так важны поросята в сказке о царевне-Несмеяне[31]. В мифе маринд-аним происходит превращение людей в свиней, причем перерождаются они, подражая свиному крику-смеху, а у Арамемба напавшие на него поросята вызывают смех.

У тех же маринд-аним по чисто звуковому сходству соединяются мотивы грома и хрюканья. Для них гром на небе – это хрюканье свиного демы, это грозное, а если говорить точнее, *грозовое* хрюканье. Ну, а там, где гремит гром, сверкает и молния: небесный огонь, искра из "костра" солнца, "стрела", пронзающий "взгляд" сверху и следующий за всем этим смех небес – гром. Картина для первобытного ума вполне ясная и более чем впечатляющая. Сначала темное грозовое небо раскалывается, освещается молчаливой, бесшумной улыбкой-молнией, а затем все наполняется грозовым хохотом грома. *Улыбка-молния* – не вольное уподобление, а реальность архаического вымысла. Миф папуасов Киваи, посвященный происхождению молнии, напрямую связывает ее с улыбкой невесты, поднявшейся на небо и оставшейся там жить (вспомним мотив улыбки-согласия). Сюда же идет связь смеха и молнии в маорийском мифе о Тафаки, а также поздние, но весьма красноречивые соединения молнии и улыбки и в "Заратустре" Ницше и в "Человеке, который смеется" Гюго. Наконец, этим же духом наполнено объединение смеха и грома в знаменитом стихотво-

рении Тютчева, где идет речь о “громокипящем кубке” и смехе пролившей его на землю Гебы. Смех грозового неба, видимо, принадлежит к ряду древнейших символов. В нем и сегодня дает себя знать правда вымысла, рожденного в те времена, когда небо было не пустым, как сегодня, а живым и могучим.

*Смех и мышь-змея.* Мы уже видели, как связаны между собой смех и рот, смех и зубы. Здесь работает простейшая логика подобия, переноса, части и целого, превращающая идущие рядом друг с другом признаки в набор взаимозаменяемых символических синонимов.

Рот – это круглое отверстие, и это – зубы. Первое дает нам тему норы, второе – говорит о способности грызть. Первобытный ум очень внимателен и к тому, и к другому. Мотивы наслаиваются, переплетаются между собой, требуя сохранения пары любой ценой, что дает иногда совершенно неожиданные эффекты. Рот как нора, но нора с зубами рождает внутренне напряженный образ, чреватый неясным ощущением тревоги. Это точно выражено в сне Заратустры у Ницше. Заратустра видит пастуха, в рот к которому – как в нору – заползла длинная змея. Пытаясь вырвать, вытащить змею изо рта, он откусывает ей голову, а затем начинает смеяться. Видение жуткое, вызывающее отвращение, но за ним – логика мифа, сводящая крайности, играющая сходством, подобно тому, как обнаружила себя игра в сходство в средневековой маргиналии, где монах-забавник пририсовал зубы к срамному месту женского тела.

Мышь (крыса) – это прежде всего острые зубы, способность грызть. Это важно настолько, что становится именем животного: русское слово “крыса” происходит от слова “грызть”. Впрочем, и современное классифицирующее мышление вполне соглано с таким подходом к присвоению имен, – ведь и мышь и крысу оно заносит в отряд грызунов.

Мышь – это и нора. Это движение в норе, это вползание и выползание из норы. Из света во мрак, из мрака к свету. Это и есть подземный путь солнца во время ночи. Солнце уходит вечером в нору, долго ползет в темноте и, наконец, вылезает наружу из другого конца норы. Мышь – солнечное животное, но не просто солнечное.

Она – подземное солнце, солнце в норе: солярная символика соединяется здесь с хтонической. Сюда же идет и змея – острозубая, живущая в подземной норе, длинная как нора и круглая, она тоже имеет двойной солнечно-подземный смысл.

Так является образ проглатывающего солнце чудовища. Оно сидит у норы, в которую должно опуститься усталое, умирающее вечернее солнце, и проглатывает его: *змея* поедает *мышь*. А в истоке смысла – соединяются в одну цепь важнейшие, родственные друг другу символы. Солнце на небе – это глаз, испускающий свет, сверкающий круг, смеющийся золотым смехом. Солнце, проглоченное норой-ртом, перестает быть *глазом*, оно само делается сначала *ртом* – круглым и красным (солнце на закате), – а потом змеею или мышью, ползущей по ходу подземной норы. Перестать быть глазом, стать проглоченным – значит потерять свет, а вместе с ним и зрение. Поэтому солнце под землей – это *слепое солнце*, ползущее наощупь в темноте норы. Это слепая змея, безглазый крот, червь, мышь. И, наконец, новое рождение: выход солнца из норы, теперь уже не норы-рта, а норы-вульвы, выход, начинающий новую – дневную – половину цикла.

Мышь – ночное, слепое солнце. Пространство символа допускает даже то, что мышь-солнце не просто ползет по норе, а *прогрызает ее*. Мышь-змея, прогрызающая себе путь в земле для того, чтобы выйти наружу. Время мыши – ночь, время крысы – день, а это означает, что знаки слепоты и мрака тут уже не действуют. Поэтому миф может назвать дневное солнце – крысой: мощная, крупная, она тоже прогрызает свой путь (оттого так медленно ползет солнце), но только в тверди не земной, а небесной. Говорить о языковом родстве “солнца”, “круга”, “рта”, “мыши”, “крысы” нет нужды, ибо примеры можно найти не только в древних, но и нынешних языках, в том числе и европейских. Важно другое – язык “запомнил” ту смысловую связь, которая кажется нам сегодня невероятной, заставляя еще раз изумиться тому, как близко друг от друга могут оказаться столь разные вещи, как рот и мышь или крыса и солнце.

Итак, нора-чрево – глотающее и рождающее – таков образ, где соединяются смерть и рождение, верх и низ,

день и ночь. В этом ряду и солнце-глаз (свет-круг), и нора-рот (круг и зубы), и змея, и крыса, и мышь. И, разумеется, – смех. Ведь все, о чем шла речь, – это иноформы смеха, если, конечно, брать смех за точку отсчета. Символы рождения, солнца, света – это символы радости, а, следовательно, и смеха. А раз так, то смеховым смыслом наполняется и все то, что им сопутствует. Поэтому объединение смеха и мыши, смеха и змеи имеет глубинный – в прямом смысле слова – смысл. Для его обнаружения нужны не только раскопки глубоко залегающих пластов архаической символики, но и своего рода "помешательство", смена точек вúдения: нужно попытаться понять мир и миф так, как их понимал первобытный ум. И тогда появление смеха, скажем, во французской сказке о принцессе-мышке уже не покажется случайной, не имеющей особого смысла подробностью. Теперь мы увидим ее новым, вернее древним взглядом, пронзающим землю и следящим за тем, как там, в глубине, в темноте и холоде подземной норы прогрызает себе путь усталое и слепое солнце.

*Смех и обезьяна.* Для нас важно, насколько один мотив моложе или старше другого. Однако еще важнее – смысловое целое, а оно не возникает сразу. Необходимо время, чтобы несколько исходных мотивов развернулись, наполнились новыми оттенками, пережили самих себя и, наконец, умерли, с тем чтобы возродиться и освоить новые смысловые пределы. Почти все они уже прошли перед нами, дав цепочки, различные по длине и крепости, – начиная от кругов смеха-рождения и смеха-света и кончая смысловыми переносами, соединяющими смех и "смеющихся" животных. Еще одна связка, заслуживающая отдельного на нее взгляда, тоже строится на сходстве, но теперь уже сходстве не звуковом, а телесном.

Обезьяна – подобие человека, или наоборот. Ее движения, мимика напоминают нам самих себя. Она, как говорит Заратустра у Ницше, есть "посмешище" и "мучительный позор". И если пробовать выразить идею смеха телесно, то трудно найти что-либо более подходящее, чем обезьяна. Не в виде ли обезьяны поставил памятник смеху Ликург? И не звучит ли в самом обезьяньем имени – "резус" – имя бога Смеха, донесенное до нас латынью?

"Обезьяной Бога" назвало дьявола христианство. И тем самым вспомнило о смехе: дьявол, названный

обезьяной, перестает быть чем-то невыносимо страшным, ибо смех подтачивает его силы. Особенно явно это ощущается в русском переводе, где “Diabolis est simia Deus” вообще превращается в Бога и сидящую перед ним обезьяну-дьявола. В латинском языке “обезьяна” и “подобие” звучат почти одинаково, “simia” и “simila”, чего нельзя сказать о русском. Слова столкнулись друг с другом; “обезьяна” одолела “подобие” и “подражание” и в итоге вместо идеи искаженного, сниженного сходства осталась просто “обезьяна”.

Если дьявол – обезьяна Бога, то Антихрист – обезьяна Христа. Здесь идея подобия, сходства звучит гораздо сильнее уже хотя бы потому, что об этом сходстве известно заранее: Антихрист очень похож на Христа, и только то смирение и человеколюбие, которым освещен лик Сына Божьего, помогает отличить Его от самозванца. Отличие же между Богом и дьяволом – отличие разительное. Дьявол – это искажение, искривление образа Бога. Это подобие, данное через ошибку, уродство, *изъян*. Иначе говоря, дьявол – это искаженный, обызъяненный или *обезьяненный* Бог.

* * *

Многие из мотивов-символов, которые мы рассмотрели, прежде со смехом не сопоставлялись. Для того чтобы их нащупать, нужно было забраться “внутрь” мифа, попытаться понять его буквально, как единое, развивающееся во времени и пространстве символическое целое. Иначе говоря, нужно было переделать ум на древний лад и “вспомнить” забытые, но никуда не исчезнувшие смыслы. Говоря “смех и красное”, “смех и круглое”, “смех и одноглазие”, “смех и волосы”, мы не совершаем насилия над смыслами. Они сами встают рядом со смехом, встают добровольно, хотя и имеют подчас вид довольно непривычный. И в то же время, если бы мы захотели связать между собой, скажем, что-то другое, например, “смех” и “воду”, “смех” и “синее”, “смех” и “квадрат”, у нас мало что вышло бы. В крайнем случае мы набрали бы крохи, да и те пришлось бы соединять друг с другом столь вымученным способом, что придуманность, искусственность его сразу же бросилась бы в глаза.

Другое дело позднейшая литература, где идет развитие исходных смыслов, доходящее в конце концов до их отрицания. Литература как бы завершает дело, начатое мифом, строя новый миф, по смыслу своему противоположный изначальному, и ставя его перед ним как символическое зеркало, в котором большое делается маленьким, а правое – левым. Здесь действительно соединяется несоединимое, и смех может встать рядом с такими чуждыми ему цветами, как голубой или зеленый: "голубая улыбка пустыни" или "улыбающийся" лес появляются тогда, когда начинается вторжение смысла в ранее не принадлежавшие ему пределы или когда вместо звеньев близких, соприкасающихся друг с другом, непосредственно берутся звенья дальние и сополагаются как близкие. Море, в котором играет полдневное солнце, можно назвать смеющимся, но, пожалуй, этим смыслом игры все и кончится: так мог сказать о море эллин, и так уподобил смех морской пене на последней странице своей книги Бергсон.

В поздней мифологии, включая сюда и литературную сказку, обычно можно наблюдать две вещи: неплохо сохранившийся набор исходных символов и иные, чем когда-то, отношения между ними. Символы сохраняются потому, что сохраняется то, что их породило: свет и мрак, восход и заход солнца, верх и низ, волосы и безволосие, смех и одноглазие. Миф сохраняет их, а если что-то и потеряет, то сможет заменить чем-то другим, родственным по своему смыслу. Что же до отношений между символами, то здесь много непредсказуемого: делает свое дело сюжет, удаляющийся от первоначального, если можно так сказать, смысла настолько, что вообще теряет с ним всякую связь, меняется последовательность звеньев, теряются сами звенья, и в конце концов, многократно перекроенный и искаженный, но кое-что сохранивший из того символического лексикона, с которого он когда-то начинался, миф служит новым временам и новым целям. Например, в арабской сказке об одноглазом царевиче собрано такое множество событий и сюжетных ходов, что только *указание на одноглазие* позволяет нащупать нить оборванного, перепутанного, а частью и вовсе утерянного смысла. Тогда по-новому выглядят и упоминающиеся в сказке лев, змея, петух, обезьяна, красный

гранат, и тогда иначе выглядит и сам смех. С него начинается “сказка в сказке” – история схватки царевны с ифритом, которая заканчивается одноглазием царевича: тот, над кем смеялись (царевич был превращен в обезьяну), в конце концов лишается глаза.

Нечто подобное дает нам и история ослепления одноглазого киклопа в “Одиссее”. Когда опьяненный вином Полифем смеется и засыпает, его смех по своему смыслу соединяется с одноглазием и слепотой, ибо мрак сна, в который погружается киклоп, становится для него вечным мраком слепоты. Прибавим к сказанному мотив пещеры и мы получим смысл уходящего во мрак вечернего солнца; им станет сам киклоп, чье имя и чей облик говорят о круге и свете. Лицо Полифема, его глаз – солнце, обрамленное волосами-лучами; голова Полифема – вершина “лесистой” горы. О волосах – знаке смеха, – вернее, о длинной бараньей шерсти, идет речь и далее: киклоп гладит овец, а рассказчик несколько раз настойчиво указывает на замечательные достоинства шерсти, держась за которую выбрался из мрака на свет Одиссей, – шерсть длинная, роскошная, несказанно-густая...

Те же символы, но только еще более откровенно явленные, дает история библейского Самсона. Его длинные волосы, их потеря, а затем и потеря зрения (на которую обычно обращают меньше внимания) также говорит о солнечной, а значит, и смеховой символике. Только через смысл смеха, наверное, может быть понята сколь знаменитая, столь и необъяснимая никаким иным вразумительным образом ослиная челюсть. Самсон “в силах” – длинноволосый, зрячий и вооруженный к тому же иноформой смеха: челюстью осла, которой он убивает тысячу филистимлян. Превращая все это в метафору, – а метафора намекает на прошлое утерянного смысла, – можно сказать, что Самсон *убил их смехом.*

Означает ли все это, что истории о Самсоне, Полифеме или одноглазом царевиче – это истории о смехе? Вовсе нет, у них есть свои, не имеющие никакого отношения к смеху смыслы. Историями о смехе они становятся тогда, когда мы высматриваем в них знакомые символические цепочки и тем самым переделываем на новый лад. В этом, собственно, и состоит смысл анализа, который

я назвал иноформным. Смех берется как универсальный неразложимый смысл, который может изменяться внешне, но никак не исчезать. Понятие же иноформы мгновенно фиксирует сам факт движения и трансформации исходного смысла (в нашем случае это смех), независимо от того, в каком виде он предстает – как глаз, круг или мышь. Есть тут и свои границы: не всякая улыбка имеет "второе дно". Нетрудно заметить, где речь идет о простой радости, а где о смехе символическом, уводящем нас в лабиринт смыслов. Этот лабиринт огромен, он уходит далеко за пределы смеха, но смех помогает увидеть в нем очень многое – ведь он стоит в самом его центре, рядом с символами света и мрака, рождения и смерти.

То, что архаический смех и смех современный суть вещи разные – очевидно. Вопрос в том, до какой степени разные. Хотя смех древний и нынешний и разделяет пропасть, но все же пропасть не бездонная. Это единое целое, это саморазвитие смысла, о будущем которого можно лишь догадываться. Архаический смех мало напоминает то, что мы сегодня можем назвать по-настоящему смешным. Это смех радости, это смех сильного и здорового тела, удовольствия и сытости, ярости и мощи. И это же – смех ритуальный, метафизический, переносящий энергию телесного энтузиазма на таинственные миры рождения и смерти, света и мрака. В этом смысле архаический смех не менее разнообразен, чем смех нынешний, в котором, кроме, собственно, сферы смешного, также есть и радость, и удовольствие, и вообще многое из того, что нельзя назвать ни остроумным, ни комичным.

Именно ритуальный, или магический, смысл разделяет наиболее явственно прошлое и настоящее смеха, и хотя кое-что от прежних времен в нем все же сохранилось, былой полноты и, главное, той потрясающей убедительности, какую имел ритуальный смех, уже не сыскать. Причина, заставлявшая воина-язычника в миг смерти растягивать губы в улыбку или же смеяться над поверженным врагом подобно тому, как теперь это делают разве что "театральные злодеи", может быть понята нами лишь умом, а не сердцем. Мы можем давать любые объяснения – от "натуральных" до мистических, но это

не откроет нам истины чувства, которое заставляло древних смеяться тогда, когда мы могли бы испытать только смущение или ужас.

* * *

Смех все преувеличивает. И эта его магическая особенность дает себя знать во всем, к чему он прикасается, включая сюда и попытки понять его архаические метафоры. Опасно, однако, не преувеличение, – ведь история знания это история преувеличений, – а боязнь его, сковывающая фантазию и волю, без которых немыслимо никакое движение: как сказал бы Хёйзинга, сквозь преувеличение проступают очертания истины...

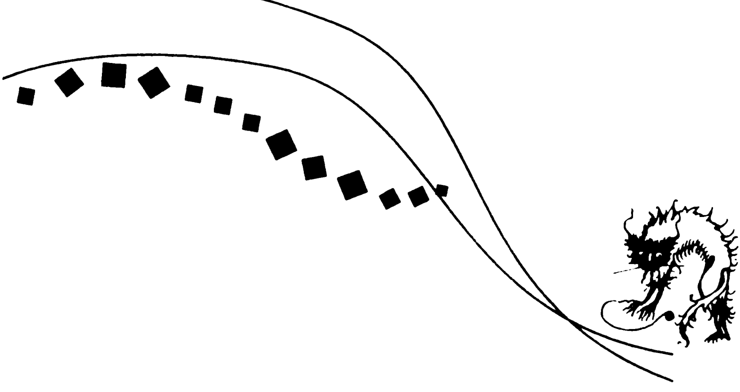
Архаический смех далек от нас, но надо помнить, что, когда сегодня мы смеемся своим, как мы полагаем, "собственным" смехом над тем, что кажется нам простым и понятным, в этом смехе звучат и нотки давно забытых, но не потерявших своей прежней силы смыслов. Собранный нами ряд символов – это своего рода "полный" текст мифа о смехе, за вычетом разве что одного-двух малоприятных и хорошо известных мотивов, составляющих стихию материально-телесного низа. Однако не нужно думать, что такой полный, то есть включающий в себя весь перечисленный набор символов, миф о смехе когда-то существовал. Вовсе нет. Речь идет об "идеальной" схеме, по которой должен развиваться исходный смысл смеха. Он, собственно, так и развивался, только пространством для него стал не отдельный миф, а вся мифология. Понятый как некое самодвижущееся целое, в котором смысл не исчезает, а лишь изменяется, обнаруживая все новые и новые свои иноформы, такой миф может быть назван реально существующим, тем более, что другой реальности культура и не знает. Она сама – целое, изменяющееся во времени, а ее части – это столь же целостные организмы, которым положено рождаться, жить, умирать и вновь возрождаться, но только в ином и всякий раз неожиданном облике: новое всегда поражает в миг своего появления, и лишь потом начинает казаться, что другим оно и не могло быть.

Взгляд назад дает нам возможность хотя бы отчасти увидеть, каким на самом деле было то, что кажется сегодня привычным и понятным. Смех показывает свое про-

шлое, вовсе не похожее на то, какое в нем можно было бы предположить. Мы видим, как сопрягаются в нем совсем непохожие друг на друга вещи. Мы видим, как связав между собой рождение и смерть, красное и белое, свет и одноглазие, солнце и нору, рот и мышь, соединив десятки разнообразных символов-звеньев, архаический смех сделал в мифе полный круг и пришел к нам уже как загадка – в виде таинственных шифров и парадоксов. В нем соединилось в тонкий, но необычайно плотный смысловой слой все, что собиралось, копилось тысячелетиями. Начала и концы, природа и культура, прошлое и будущее наложились друг на друга, создав разноликое и живое символическое целое, дав узоры неожиданные и яркие, как свет, бьющий из-под руки бушменского бога, и вместе с тем повторяющие себя с той загадочной и сосредоточенной настойчивостью, с какой катятся равнодушно-смеющиеся волны в прологе эсхилова

"прометеЯ".

# Часть вторая



# Так смеялся Заратустра

Смех, звучащий в "Заратустре" Фридриха Ницше, так же противоречив, как и сама история Заратустры.

Это "смех высоты" и смех земли, смех гробов, это смех над прошлым и будущим: он то пугает, то притягивает к себе, оборачиваясь к нам своими не похожими друг на друга ликами. Ницше вообще без труда присоединяет смех к любым вещам – и к хорошим и к злым: тут ему трудно найти равного. Он пользуется смехом как искусный повар солью – добавляя ее к разным блюдам, он не уравнивает их между собой, а сохраняет вкус каждого в отдельности. Многоликость заратустрова смеха, однако, не говорит о его свободе, как того хотелось бы Ницше. На самом деле этот странный смех нельзя назвать ни самостоятельным, ни свободным, ибо его метафоры произрастают из почвы смеховой архаики, где, как и повсюду в мифе, смысловое разнообразие, каким бы впечатляющим оно ни было, подчиняется единому и весьма жесткому порядку.

Ницше тонко чувствовал миф и иногда, доверяясь его логике, создавал смыслы не менее мощные, чем те, что сохранила действительная мифология. Таков в "Заратустре" пастух с заползшей к нему в рот черной змеей, и таков детский веселый смех, звучащий из склепов и гробов. И здесь же, рядом с этими "откровениями", можно увидеть измысленные эстетствующим умом метафоры "стыдящегося неба" и ночного неба-шатра, раскинутого смехом. И первое, и второе производят известное впечатление, однако к области архаических смыслов это впечатление никакого отношения уже не имеет. И дело тут не в том, что объединение стыда и неба или ночного неба

и смеха идет не напрямую, а через опосредующие звенья, а в том, что сами звенья имеют смысл, отличный от того, который вложил в них Ницше. Архаический ум связывает смех со светом, делая эту пару символом обновления и нового рождения. Связать же смех с ночным небом, с темнотой, пусть и подсвеченной звездами, он не способен, как не способен он представить себе и неба стыдящегося. Небо – знак мужского начала, а мужчина и стыд несовместимы. Стыд – удел женщины. Что же касается стыдливой окраски рассветного неба, то она, во-первых, не считалась краской собственно неба (небо находится над головой, а не сбоку, у земли), и, во-вторых, символизировала не стыд, а кровь, сопровождающую новое рождение солнца (в отличие от крови заката, которая была кровью насильственно умерщвленного светила).

* * *

Для Ницше смех тождествен свободе, а так как небо есть традиционный символ свободы, то и смех переносится с земли на небеса, становясь "смехом высоты" (Gelächter der Höhe). Это смысловое движение вверх надежно поддерживается архаической символикой смехосветового цикла и потому, когда Ницше хочет сказать о смехе свободы, он говорит о ней на языке традиции, пользуясь испытанными *метафорами-иноформами* смеха и чаще всего – метафорой света. Так смех становится "небом" и "солнцем", присваивая себе все связанные с ними смыслы. Это – "сверкающий смех" и солнечная, "безоблачная" улыбка, которые парят над землей, где царит "дух тяжести". Соединив смех с небом, Ницше сочетает его и со звездами и с облаками. Так является метафора смеха – "звездный шатер", – и так приходит тема тучи или облака, преграждающего дорогу смеху: либо "безоблачная", в прямом смысле слова, улыбка, либо темная, черная туча, омрачающая, опять-таки буквально, небесное чело: над тяжестью тучи и смеется Заратустра.

Небо – это верх, парящий легко и свободно над тяжелым и косным низом – землей; небо – это "смех высоты", заполняющий собой все смысловое пространство ницшевской мифологии. Высота не дается просто так, ее нужно достичь, а для этого надобен долгий и трудный

путь наверх. Восхождение человека по горе жизни сопоставляется Ницше с ростом, вздыманием вверх горы настоящей: рождаясь, она выходит со дна моря и доходит до самого неба, превращаясь из низкого в высокое.

Смех высокого неба – это смех света, противостоящего могущественной тьме. Этот смех выводит на солнечный свет пауков из их темных щелей, и он же входит в подземные склепы и гробы, освещая мрак. Метафора детского смеха, звучащего из гроба, – одна из выразительнейших у Ницше; по своей силе она сопоставима разве что с пушкинским "зевающим" гробом; ее сила – в сближении двух на первый взгляд предельно далеко отстоящих друг от друга смыслов. Однако не случайно крайности сходятся: детский смех, исходящий из гробов – не что иное как соединение символов смерти и рождения. Смех при рождении, нередко звучащий в архаическом мифе, становится здесь детским смехом (ребенок – начало жизни), превращающим смерть в новое рождение. По сути дела, перед нами – все та же идея "вечного возвращения", но только проговоренная на языке погребальных и возрождающих символов смеха.

То же самое можно сказать и о знаменитом эпизоде из III-й части "Заратустры" – о смехе пастуха, который откусывает голову заползшей ему в рот змее. Смех и змея связаны смыслами рождения и смерти-поедания. В "идеальном" солярном мифе змея, представляющая мир подземелья и мрака, проглатывает (умерщвляет) закатное солнце и затем, по прошествии ночи, выплевывает его или рождает заново, даря миру новый день и новую улыбку рассвета. В свернутом виде все это присутствует и в эпизоде с пастухом, с той разницей, что здесь из существа проглатывающего змея становится существом проглатываемым. Откусив змее голову, убийца-пастух, согласно логике мифологической антитезы, оказывается "беременным" – беременным смехом. Поэтому, когда он выплевывает змеиную голову и смеется, мы слышим смех проглоченного и заново рожденного солнца.

Наконец, сюда же, к теме смеха-света и смерти-тьмы примыкают и знаменитые "сумерки богов", которые, как замечает Ницше, не были столь уж долгими, ибо однажды боги убили себя смехом. Какой бы смысл не вкладывал в этот образ смеющейся смерти сам Ницше, он содер-

жит в себе и световую символику. Сумерки — это еще не мрак, это еще жизнь, но жизнь, которой не хватает света, а жизнь без света — есть умирание: так во мраке Тартара медленно умирают низвергнутые Зевсом и еще полные сил титаны. В отсутствие света-жизнедателя их смысл растворяется в окружающем их со всех сторон мраке. В мифе темнота способна к рождению, но рождает она лишь тогда, когда предчувствует появление света; иначе говоря, темнота рождает *на свет* или *в свет*. Когда же мрак неизбывен, абсолютен, его рождающая способность перестает быть значимой, ибо все, что производится темнотой, ею же и умерщвляется; здесь — замкнутый смысловой круг, который — без света — разорвать уже невозможно.

Смех предсмертный и смех убивающий: для архаического ума это не игра в смысловые контрасты, а магический залог, обещание продолжения жизни в ином мире и нового рождения младенца в мире здешнем: ведь, согласно мифологике, для того, чтобы мог родиться один, другой должен непременно умереть. Поэтому, когда Ницше говорит о том, что богов, умерших от смеха, рассмешила мысль о едином Боге, он как бы вписывает свой комический смысл в универсальную символику рождения-смерти, скрепляя ее магическим смехом. Смех богов, таким образом, непосредственно освещает их "сумерки", и боги, умирая-смеясь, превращаются в Бога.

* * *

Смех-свет, льющийся с высоты, неожиданным образом "освещает" некоторые подробности мироустройства "Заратустры". Например, выясняется, что здесь главное не земля, а вода — беспредельный простор моря, скрывающего в своих мутных глубинах впадины, мечтающие когда-нибудь выйти наверх и стать высокими горами. Это море жизни, "человеческое море" (Menschenmeer). Его наполняет "вода истины", она мутна, невнятна, хорошие вещи в ней неотличимы от плохих: пока человек-рыба плавает в ней, он слаб и немощен духом, единственный способ вырваться из ее обволакивающей тяжести — это вознестись над ней и засмеяться светлым *смехом высоты*.

Говорить так нам позволяет цепочка смыслов, протянутая в тексте "Заратустры" и обнаруживающая себя

то вполне отчетливо, то едва заметно. Когда Заратустра смеется над грозовой тучей, он смеется прежде всего над ее чернотой и тяжестью. Он смеется над тем, что туча не умеет подняться вверх, на ту высоту, где парит он. Эта грозовая туча есть метафорическое, а в каком-то смысле и буквальное вместилище "духа тяжести", явившегося Заратустре, – демона важного, серьезного и тяжелого. "Дух тяжести" не дает вещам взлететь вверх, он наполняет их злом веса, который тянет вещи к земле-воде. Победить его можно только смехом (вспомним о богах, погибших от смеха), и так как у Ницше "дух тяжести" – имя дьявола, смех превращается в орудие борьбы против него: теперь вполне понятными становятся слова Ницше "все хорошие вещи смеются". "Хорошие вещи" – вещи, свободные от "духа тяжести", а значит, и от дьявола; это вещи, способные не только смеяться, но и взлететь вверх – к светлому небу.

Вернемся к человеческому морю и грозовой туче, над которой смеялся Заратустра. Теперь, когда упомянуты наиболее важные смыслы воды (вода-рождение, вода-мрак, вода-низ, вода-истина), остается вспомнить о том, что "грозовая туча" – это туча, полная воды. Она беременна мутной водой истины и идет по небу, чтобы пролить свою воду в море людей. Вода, таким образом, вмещает в себя жизнь и смерть, она двойственна, она может быть и "живой" и "мертвой"; оттого у Ницше она выступает и как метафора человеческой души, и как "жидкость счастья", и как тяжесть, не дающая ходу вверх. Быть счастливым – значит лежать в "озере счастья" (так мог бы сказать и Платонов). Душа человека глубока, как море, и вообще сопоставима с морем, а Заратустра – с рыбой, пойманной на крючок жизни.

Само собой, в книге Ницше Заратустра ходит по земле, видит деревья и травы, людей и животных. Но я говорю о мире, спрятанном за узорами метафор и афоризмов, о мире, который заметно отличается от мира сюжетного. В этом смысле пейзаж "Заратустры" – панорама огромного, *бесконечного моря* с поднимающимися из него до небес горами или даже с одной-единственной горой, на которую взбирается Заратустра и, смеясь, зовет за собой всех остальных, плавающих в море людей-рыб. В самом деле, если люди названы "рыбами" (Menschen-Fische), то им действительно предстоит подняться из пределов низких –

со дна морских впадин – к пределам высоким, к небу, как проделала это и сама гора: “из самого низкого должно вознестись самое высокое”. Так говорил Заратустра.

* * *

Смех и слезы Ницше вполне традиционно противопоставляет друг другу: это можно видеть хотя бы в эпизоде, где Заратустра-странник сначала смеется, а затем горько плачет. Однако помимо этого привычного противопоставления Ницше дает также пару смеха и стыда. Прямо он стыд антиподом смеха не называет, но, по сути, стыду отводится у него именно эта роль: играя на интуитивно уловленном сходстве, родстве стыда и смеха, Ницше противополагает их друг другу, возводя в ранг главных человеческих символов.

Отсюда выразительное соединение смеха и стыда в тех случаях, когда вместо стыда можно было бы предложить и что-то другое: например, когда Ницше говорит о пути вверх по горе жизни, он упоминает не только смех, но и стыд (Scham). Та же связка и в словах об обезьяне и человеке: смех и мучительный стыд. Когда же Ницше формулирует свою дефиницию – человек есть животное, имеющее красные щеки, стыд становится уже родовой чертой человека, а к словам “...Стыд, стыд, стыд – вот история человечества!” прибавить уже нечего, ибо они говорят сами за себя.

В “Заратустре” смех стоит на голову выше стыда. По Ницше, смех должен заменить стыд, и тогда человек, которому прежде было запрещено смеяться, – ведь смех был грехом, – станет сверх-человеком. Если смотреть на все это как на обобщение, игру символами, не вникая в тонкости, то подобное рассуждение не выглядит ложным или неприемлемым. Однако важно не поддаться чарам самого слова “смех”, которое привлекает наш интерес, конечно же, много сильнее, нежели стыд. *Какой это будет смех* – вот в чем дело, и лишь узнав о подробностях его портрета, мы сможем принять или не принять предлагаемую Ницше очередность в смене символов. Речь-то ведь идет не о смехе вообще, а о смехе Заратустры.

Что главное в этом смехе? Смех Заратустры – смех первобытный, это смех воина, кружащегося в победной

пляске над поверженным врагом или убитым зверем. И хотя он не лишен парадоксальности и силы, все же это смех грубый, брутальный. Он обращен не в будущее, а в прошлое, ибо весь собран из смыслов, возникших не только до появления “Заратустры” Ницше, но даже и до рождения самого смеявшегося в миг своего появления на свет легендарного Зороастра. Если будущее будет наполнено таким смехом, если смех дикаря одолеет человеческую способность к стыду, тогда он действительно станет инструментом для “всеобщего возвращения”, а на смену человеку придет не какое-то новое сверх-существо, а еще один, точно такой же человек.

Ницше прав, что смех долго называли грехом, но столь же верно и то, что еще дольше он таковым не считался. Ведь смех, о котором говорит в своем определении человека Аристотель, оказывается куда более высоким, нежели тот, что Ницше предполагает отдать будущему. Аристотелеву смеху ума он предпочитает смех тела.

Так “колесо, катящееся само собой”, оборачивается не “новым начинанием”, а продолжением движения старого, хорошо известного. Когда Ницше говорит, что для грядущего сверхчеловека человек нынешний будет тем же, чем для нас является обезьяна, – “посмешищем” и “позором”, – становится очевидно: никакого движения вверх здесь нет и не может быть. Перед нами – обычный перенос смысла по сходству, где идеология, взгляд на мир, ничуть не изменившись, переходят с низшего уровня на более высокий, уничтожая, таким образом, всякую разницу между самими уровнями: достаточно представить себе Христа, смеющегося над человеческими слабостями, и бессмысленность явления такого сверхчеловека станет самоочевидной.

* * *

Но в том-то и все дело, что Заратустре не надобно подлинно высшее. Ему довольно низшего, хотя это низшее он желает видеть самым сильным в мире себе подобных – в мире “человеческих рыб”.

Два мира и два смеха смешиваются здесь подобно тому, как смешиваются в базарной толчее смех человека и крик осла. Впрочем, сказав это, мы недалеко уйдем

от заратустрова уравнивания обезьяны, человека и сверхчеловека. Всякий смех есть ценность, но вряд ли, понимая это, мы захотим поставить смех ликующей плоти – рождающей и убивающей – выше смеха ума. У Ницше два смеха смешиваются поневоле, ибо хотя речь и идет о теле, в дело идут метафоры светлого и высокого неба, а стремление вверх всегда священно. Другое дело, что сам "верх" может неожиданно оказаться новым "низом", не пространством для полета, а "небесным песком", как называет его Ницше. Вообще, вопрос о "верхе" и "низе" в мире Заратустры неожиданным образом соприкасается с темой смеха. В "Мифологии смеха" я уже говорил о связи смеха с движением по вертикали, предполагающим скрытую свето-производительную и эротическую символику. Игра Ницше с понятиями "верха" и "низа" – соответственно, – со "смехом высоты" и "духом тяжести" оказывается созвучной не только идеям "свободы" и эстетической отстраненности, но и устойчивой архаической традиции.

К чему же мы пришли в итоге? Смех Заратустры – это смех человека, а не сверхчеловека. У Заратустры достало сил, чтобы ненадолго выпрыгнуть из вод человеческого моря: из рыбы обыкновенной он превратился в рыбу летучую. На этом различие между отвергаемым им прошлым и чаемым будущим заканчивается. Круг замыкается: верх и низ делаются почти неотличимыми друг от друга. Одолевая дух тяжести и не умея избавиться от него, глядя на мир с высоты своего полета и тяготея к земле, колеблясь между детством и мужеством, играя с судьбой и стыдясь себя – так смеялся

Заратустра.

# Побежденный хаос

Дав Гуинплену маску человека, который всегда смеется, Виктор Гюго и весь роман развернул в сторону смеха. Лицо Гуинплена, как об этом сообщается в книге Конкеста, изуродовано компрачикосами операцией Bucca fissa – одной из многих, предназначенных для превращения детей в уродов. Но что, если бы компрачикосы ограничились операцией лишения носа (de denasatis) или же превратили Гуинплена в горбуна или урода-фигляра? Ни первое, ни второе, ни третье не способно поспорить в своей ужасающей выразительности с маской "вечного смеха", которую, собственно говоря, можно назвать "ужасной" или "уродливой" лишь постольку, поскольку она остается все время одной и той же. Если бы Гуинплен стоял в толпе смеющихся людей, он бы вряд ли привлек к себе внимание: смеющееся лицо среди других смеющихся лиц – ничего особенного. Интерес, смешанный с ужасом, возникает тогда, когда выясняется, что лицо это на самом деле не смеется. Или, вернее, смеется всегда – против своей воли. Неизменность, вечность маски, скроенной из живого лица, делает естественное и обычное неестественным и необычным. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно улыбнуться пошире своей обычной улыбкой и затем попытаться удержать ее в таком виде хотя бы в продолжение минуты: ужасающий характер этой *застывшей радости* станет очевиден и не потребует дополнительных объяснений.

Уродство "вечного смеха" – уродство, далеко не самое тяжкое – пересилило все другие виды телесной ущербно-

сти потому, что за ним стояла мощь символа, не имеющего прямого отношения к самому уродству, – мощь смеха. За горбом или хромотой нет ничего, кроме мало внятных хтонических намеков и чисто телесной недостачи, достойной прежде всего сострадания, а уж потом примитивного смеха, подобного тому, каким смеялись над хромотой Гефеста олимпийские боги.

Маска же Гуинплена не только вызывала смех, но и сама была олицетворением смеха, иначе, его наличным – в прямом смысле – выражением: Гуинплен являл собой что-то вроде живого памятника смеху, и потому каждый его шаг в романе связан со смехом, который, как верно заметил Гюго, далеко не всегда означает веселье. Masca ridens, застывшая на лице Гуинплена, придала его истории особый подтекст, своего рода символическое обоснование, дающее себя знать на протяжении всего повествования. Наконец, благодаря этой маске явились многие описания и сцены, начиная со "справки" о компрачикосах и кончая представлением в театре Урсуса и многочисленными положениями, где смех организует смысловое пространство, определяя и дальнейшее течение событий и их пафос.

* * *

Маска Гуинплена не была смешной; скорее всего, она была ужасной. Описание ее, согласно формуле Конкеста, таково: "Bucca fissa usque ab aures, genzivis denudatis, nasoque murdridato, masca eris, et ridebis semper" (рот, разорванный до ушей, десны обнажены, нос изуродован – станешь маской и будешь вечно смеяться). В описании Гюго лицо Гуинплена имело, кроме сказанного, еще и уши, загнутые до глаз, а также глаза, имеющие вид двух узких щелочек: эту маску, кстати говоря, хорошо знают дети, воспроизводящие ее на своем собственном лице при помощи засунутого между нижними зубами и губой языка и пальцев, загибающих уши. Получившаяся таким образом гримаса совпадает с маской Гуинплена во всем, кроме того, что она естественна, а не искусственна: в лице Гуинплена была видна работа человека – пусть мастерская и мало приметная – но все же работа, ибо сколь

искусно ни были сделаны надрезы и наложены швы, они все равно оставались швами и надрезами, а это противоречит естественности и потому вызывает неприязнь.

Сказав, что маска Гуинплена была не смешной, а страшной, мы отдали дань нынешнему отношению к лицу и смеху; такой увидел бы ее более или менее просвещенный взгляд. Однако история знает множество примеров смешившего людей уродства; этот смех сохранил свою силу и сегодня и посещает детей или людей взрослых, но недостаточно развитых. Лицо Гуинплена, наверное, действительно показалось бы смешным почти всякому человеку его времени, однако это же самое лицо вызвало бы в нем и напряженное раздумье и отвращение, ибо, невзирая на все различия, которые несут с собой разные культурные эпохи, существо человека остается одним и тем же, а значит, одним и тем же остается его отношение к важнейшим символам жизни. Смех Гуинплена – это мертвый, застывший смех, и потому он невольно должен был рождать противоречивые чувства у тех, кто его видел. Это почувствовал и сам Гюго, который, после неоднократных упоминаний о неотразимости “смеха” Гуинплена, столь же часто говорит о чувстве ужаса или неприязни, возникавшем у людей после того, как их смех затихал.

Смех Гуинплена – смех трагический, мрачный. Он сопоставим с бронзовой смеющейся маской с фронтонов античных театров: примеренный к человеку, “вечный смех” перестает быть смехом человеческим и превращается во что-то “сатанинское”. Этот ужас, спрятанный в смеющемся лице, Гюго дает почувствовать читателю, сообщая об особом усилии, с помощью которого Гуинплену удавалось иногда согнать со своего лица выражение “вечного смеха”; тогда оно вызывало у смотревших на него людей не смех, а ужас.

Метафизика смеха у Гюго – это метафизика света и тьмы, зрения и слепоты, рождения и смерти. Гюго воспроизводит мифологические смыслы смеха как бы заново. Знание о световой символике смеха, о различных теориях комического, сказывающееся, например, в цитировании кантовского тезиса о неожиданном характере смешного, остаются в тени, а на виду – искренность

писателя, воплощающего пред-найденные универсальные символы.

Гуинплен соединяет в себе смыслы *зрения* и *уродства*, его возлюбленная Дея – *слепоты* и *красоты*. Скорее всего, противопоставляя в этой паре зрение слепоте, Гюго шел не от логики свето-смеховых смыслов, а от желания провести выразительную черту между красотой и уродством. Этот контраст как нельзя лучше позволял пустить в дело высокий трагический пафос – развести противоположности как можно дальше, взглянуть вместе с читателем в пропасть, лежащую между ними, затем свести их совсем близко, смягчив одно другим (уродство Гуинплена *остается невидимым* для Деи) и, наконец, еще раз развести их – теперь уже окончательно и бесповоротно, лишив жизни обоих героев "в духе некоего Шекспира", как говорил о своей интерлюдии "Побежденный хаос" старик Урсус.

Схема эта, несмотря на свою традиционность, завораживает даже искушенного читателя, ведь дело все-таки идет о жизни и смерти. Однако нам сейчас важно другое: хотел того Гюго или нет, но взятые им символы и сюжетные ходы работают еще на один вполне самостоятельный и саморазвивающийся смысл – смысл смеха. Смех – это свет, отсутствие смеха – тьма. Эта символическая пара начинает свой путь уже в первой сцене, где встречаются Гуинплен и Дея: вечно смеющийся зрячий мальчик – живое воплощение света поднимает из мрака снежной могилы ослепшую от холода Дею. Лицо Гуинплена – это лицо урода, но оно же несет в себе и смыслы световые, основательно подзабытые уже не только к времени Гюго, но и описываемых им компрачикосов. О рыжей гриве Гуинплена – гриве клоуна – Гюго говорит как о чем-то сомнительном: упомянув о том, что рыжий цвет и в былые времена считался цветом уродства, он ничего не добавляет об исходном смысле рыжей охры, а именно – о смысле световом, солнечном, а значит, и смеховом. Сюда же идет и объединение Гуинплена с небом: помимо знака мужского начала, небо есть и вместилище света, бездна света. Поэтому, когда Дея говорит Гуинплену, что она ощущает его как небо, то в этих словах можно не заметить многого, но только не очевидной символики света.

Попытки Гюго – своей волей – отнять у Гуинплена свет и сделать его человеком мрака выглядят не вполне убедительными. По Гюго, к тому, что случилось с Деей, было причастно зло, как, впрочем, и к тому, что произошло с Гуинпленом. Зло – есть мрак, вечная тьма, и следовательно, его след должен остаться и на лице того, кто соприкоснулся с ним. У Деи – это слепота, у Гуинплена – уродство, причем и то и другое идет у Гюго как синоним мрака: и Дея и Гуинплен пришли из "мира теней", она – из "тьмы", он из "ужаса". У девушки тьма была *внутри*, у юноши – *снаружи*. Тьма внутренняя – слепота, тьма наружная – смех (уродство смеха), и если первая связка не вызывает сомнений, то вторая воспринимается с трудом.

Разумеется, уродство Гуинплена есть след, оставленный злом. Однако перенос этого зла на сам смех, необходимый Гюго для того, чтобы столкнуть смех-радость со смехом-злом и тем самым показать их парадоксальную совместимость, начинает работать против самого Гюго, заставляя его то называть лицо Гуинплена "обезглавленным", то уподоблять это смеющееся лицо звериной морде. Эта попытка набросить на лицо Гуинплена покров мрака выглядит столь же искусственной, продиктованной соображениями равновесия смысла и сугубо романтическим пафосом, сколь и желание автора "осветить" лицо Деи снаружи. Когда Гюго пишет о том, что глаза Деи, несмотря на свою слепоту, сохранили лучезарность и, будто светильник, освещали мир вокруг себя (об этом говорится неединожды), то сочинителя можно понять и как доброго человека, сочувствующего своей героине, и как писателя, подчиняющегося логике смыслов, настоятельно требующей символического равновесия зрения и слепоты, света и мрака. Здесь Гюго уже теряет ощущение реальности и видит мир в особом, нереальном свете: это сродни слепоте, которая подчас дает себя знать настолько сильно, что производит на свет фантомы, вроде упоминавшегося уже рассуждения о рыжих волосах Гуинплена. Речь – не о выборе цвета, он взят верно, а о том, что цвет этот, по словам Гюго, был придан им в детстве краской настолько прочной, что их никогда уже *не нужно*

было подкрашивать. Причина, заставившая Гюго одарить Гуинплена такими, *не меняющими* свой цвет волосами (ведь волосы растут!), сродни той, что превратила глаза слепой Деи в источники сияния. Это – нескончаемый, “вечный смех” на лице Гуинплена: к “вечной” улыбке пошли в пáру и “вечные” волосы, один символ встал рядом с другим.

Гюго всячески пытается “затемнить” лицо Гуинплена, но ему это не удается. Свет смеха берет свое, и это видно и в символе возрождения или нового рождения Деи, спасенной Гуинпленом (смех как метафора и спутник рождения), и в полускрытом намеке на световую природу Гуинплена в словах Деи “свет – это твой голос”, и, наконец, в интерлюдии “Побежденный хаос”, где сходятся воедино все важнейшие мифологические смыслы смеха и среди них явственнее других различим смысл света. Когда во мраке сцены Гуинплен, изображающий человека, борется с силами природного хаоса – волком и медведем, его спасает чистый голос красавицы Деи, поющий песню о разуме и свете. А затем этот голос сам становится светом: на лицо постепенно поднимающегося с колен Гуинплена-человека падает яркий луч, и толпа зрителей видит перед собой смеющуюся маску – “солнце смеха” (le soleil du rire). Это апофеоз смеха: смеется лицо Гуинплена, смеется толпа. Свет побеждает мрак, зрение – слепоту, смех – хаос.

Смех здесь одновременно иноформа и света и рождения – подобно тому, как это было в истории спасения Деи Гуинпленом. А там, где есть символ рождения, возникает смысловая потребность в символе смерти, и романтически настроенный ум ощущает ее весьма отчетливо. Смерть, предваряемая смехом, и смерть, сопровождаемая смехом – такой становится плата за смех, дважды принявший участие в “рождении” главных героев – Деи, спасенной смеющимся Гуинпленом, и самого Гуинплена, вторично “рожденного” с маской смеха и одолевшего хаос в интерлюдии Урсуса. Улыбаясь, умирает Дея, смеясь, умирает Гуинплен, и, опять-таки смеясь, умирает под пыткой компрачикос Хардкванон, превративший лицо ребенка в маску вечного смеха, – “второй отец” Гуинплена.

Как и в случае противоположения зрения и слепоты, удачно сработавшего на древнюю световую символику смеха, Гюго привязывает смех к смерти из соображений символического и психологического контраста и не ошибается, ибо опять-таки зачерпывает при этом кое-что и из колодца мифа. Смех, соединенный со смертью, в мифе идет как знак возрождения, неокончательности смерти, и этот смысл хорошо виден и в настроении умирающей Деи и в зове, влекущем к гибели Гуинплена. Что же касается хохочущего под тяжелой плитой Хардкванона, то здесь можно говорить не только о смысле возрождения или нового рождения (с этого момента начинается новая жизнь Гуинплена-пэра), но и о смысле смеющейся смерти. Облик компрачикоса противостоит облику Гуинплена так же, как мертвое противостоит живому. Лицо Гуинплена – это маска живого смеха, лицо Хардкванона – маска смеха мертвого.

В архаическом мифе смех символически связан с волосами и безволосием. В огненно-рыжей гриве Гуинплена воплощается первый смысл (Гуинплен – это сильное, яркое полдневное солнце, "солнце смеха"), а в голом черепе Хардкванона – второй. Умирающий лысый старик сопоставим с младенцем: человек приходит в мир без волос и уходит из него без волос. Поговорку можно было бы продолжить, сказав то же самое и о зубах, однако как раз вторая ее часть у Гюго не выполняется, и это не случайно. Хардкванон – не просто старик, он – магистр смеха, "творец" вечно смеющегося Гуинплена, а это значит, что все главные иноформы смеха *должны были сохраниться* в его лице – открытые мертвые глаза (смех-зрение), гладкий череп (смех-смерть и смех-рождение) и, наконец, обнаженные зубы. Хардкванон стар, немощен, он совершенно лыс, но рот его полон зубов. Почему? Потому, что "зубы, – как сказал в другом месте Гюго, – нужны для смеха". Именно зубы сохранил Хардкванон и обезображенному им Гуинплену, ибо без них маска смеха сделалась бы неполноценной. Хардкванону же сохранил зубы сам Гюго: смысл смеха подсказал ему эту столь незначительную по сравнению со всей громадой текста и столь

важную в символическом отношении деталь. О ее законности говорит хотя бы то, что о зубах, смерти и улыбке упоминается уже в самом начале романа в описании наружности повешенного и превратившегося в мумию контрабандиста: уже и самый череп его треснул на две половинки, не стало носа, и глаз, но осталось жуткое ощущение взгляда и остались на месте зубы, которые скалились в подобие смеха. Сохранились и остатки бороды, и эта подробность заставляет еще раз вспомнить о предсмертном портрете Хардкванона: его лысый смеющийся череп тоже был обрамлен редкой бородкой. Деталь, ничего не стоящая сама по себе, приобретает смысл, оказавшись рядом с темой смеха и смерти-рождения: она работает на нее так же, как "солнечная" грива Гуинплена, как, наконец, сравнение Гуинплена с Горгоной, в котором Гюго невольно указал на связь, существующую между смехом и "веселой Медузой", чья голова была покрыта волосами-змеями[1].

Символика смеха и света, заключенная в волосах, достаточно сильна для того, чтобы непрошенно войти в авторские описания, преследующие, может быть, совершенно иные цели. Это тем более справедливо, если оба смысла и сами по себе чрезвычайно важны для автора. Первый смысл присутствует на всем протяжении романа, подарив ему и название, и главного героя, и лучшие сцены, второй – медленно разгорается, усиливается к середине действия и мощно освещает собой всю концовку. В конце книги он так силен, что его видит даже слепая умирающая Дея, а затем на этот свет идет к своей гибели и сам Гуинплен.

* * *

Интерлюдия Урсуса называлась "Побежденный хаос". Тьму хаоса побеждал смех-свет Гуинплена. И хотя в финале романа тьма проглатывает и Дею и Гуинплена, трудно назвать это победой или торжеством хаоса. Гюго уравновешивает эти смерти явлением света внутреннего и смехом, обещающим близость новой и чистой жизни.

К тому же Гюго так долго и настойчиво проявлял в Дее и Гуинплене титанические черты, что оба они, в конце концов, сами становятся существами почти *космическими*, для которых земная смерть – лишь начало и условие нового рождения. Как говорит Гюго, хаос – "всему начало и конец", в этом смысле победа хаоса может быть воспринята вполне оптимистически[2].

Символы смерти и рождения, света и тьмы, начала и конца наполняют маску смеха, которую носит Гуинплен. Однако только ли о смехе говорит эта маска? Может быть, дело в радости, выражаемой смехом, а не в самом смехе? Лицо Гуинплена кажется тайной до тех пор, пока мы приписываем ему качества смеха подлинного, умственного; но достаточно понять его как знак пусть и искусственно созданной, но радости, и все станет на свои места. *Два* разных переживания – *радость* и *смех* – выражаются *в одной и той же маске*, именуемой маской смеха: одно прячется за другим, притягивая к себе не принадлежащие ему смыслы. Впрочем, для романа Гюго разоблачение этой тайны не опасно. Все контрасты, на которых он играет, нисколько не уменьшились бы, если бы со всеми явленными читателю ужасами и страданиями вместо смеха сополагалась радость. В этом смысле смех Гуинплена и весь смех романа обращены не к свету духовного будущего, а к мраку природного прошлого: в интерлюдии Урсуса смех с мраком справился, но в жизни своей герои Гюго его одолеть не смогли.

Единственный намек на возможность победы, единственный, но от того еще более ценный, дан в самом конце романа, когда слепая Дея в миг своей смерти улыбается невидимому нездешнему свету. Эта улыбка – по своему символическому смыслу – высоко воспаряет над смеющимся лицом Гуинплена. И хотя тема смеха иронического, тонкого, оценивающего – в романе отсутствует, в улыбке Деи чувствуется не возврат к традиционной символике тела – смеющегося и светящегося, а устремление к чему-то новому и доселе неизвестному. Хаос здесь не просто побежден, он вообще лишен смысла, ибо речь идет – уже не у Гюго, а у нас – о чем-то ином, нежели

противопоставление жизни и смерти, хаоса и космоса. Во всяком случае это может быть прочитано как намек на преодоление бессмысленной круговерти бытия, и тогда эта маленькая деталь по своему символическому смыслу оказывается более мощной, нежели все, что было сказано Гюго о смехе

Гуинплена.

# Мед „поэтики" или съеденный смех

В «Заметках на полях “Имени Розы”» Умберто Эко говорит, что, работая над романом, он боролся со своим “личным чувством”, и что эта борьба далась ему непросто. Если мы сопоставим “Имя Розы” с “Человеком, который смеется” Гюго, то увидим, что у Гюго все иначе: он не только не борется со своими желаниями и настроениями, а напротив, целиком им отдается, плывет в бурных водах “личного чувства”, мало заботясь о том, куда оно его вынесет.

Но что, однако, представляет из себя это “личное чувство”? Вопрос, имеющий смысл не только для постмодерниста, но вообще для всякого пишущего и думающего человека. То, что считается своим, глубоко личным, на поверку оказывается наполненным чужими смыслами, подобно тому, как вещи, полагавшиеся объективными, на самом деле представляют собой всего лишь наше собственное и весьма ненадежное понимание объективности. Может быть, поэтому так недалеко друг от друга — в рассматриваемом смысле — оказались и отдающийся личному чувству Гюго и сопротивляющийся этому чувству Эко.

* * *

У Эко, как, впрочем, и у Гюго, смех, соединенный с метафорами света, огня, зрения, еды, рождения и смерти, дает вполне традиционную картину. Когда в конце романа Хорхе впервые смеется, его смех рождает не свет, а мрак (лабиринт погружается в темноту), ибо сам Хорхе — существо мрако-рождающее, пребывающее во мраке

собственной слепоты. Таким образом, смех (устойчивый спутник света) становится здесь спутником тьмы, которая, впрочем, в конце концов рассеивается, но рассеивается не светом солнца, а всполохами всеуничтожающего пожара. Специально подбирал Эко эти метафоры или нет – не так важно, ведь речь идет о метафорах настолько распространенных и традиционных, что их употребление – сознательное или интуитивное – никак не может служить поводом для удивления. Оно говорит либо о следовании широко известной традиции, либо об интуиции, вторящей опять-таки той же самой традиции.

Необычность положения, однако, состоит в том, что в книге, посвященной тайне смеха, Эко меньше всего говорит об этой тайне, что можно объяснить как сознательной установкой (ощущение тайны дает больше, чем ее раскрытие), так и действительной невозможностью разъяснить загадку. Ирония, наполняющая "Имя Розы", сходит на нет, как только дело касается темы смеха. Иначе говоря, рожденные смехом "шифры" оказываются бессильными против него самого, и смех, вернее, рассуждения о нем, становятся наиболее наивными и чистосердечными местами в тексте, насквозь пронизанном логическим и художественным расчетом. Об этих шифрах и пойдет речь.

Когда Эко в своих "Заметках..." говорит, что для охраны библиотеки ему был нужен слепой, так как это казалось ему удачным романным ходом (а слепец-испанец, по его словам, почти автоматически означал Борхеса), он говорит языком наивности. Хорхе задумывался Эко как персонаж символический, как персонаж-ключ к той сложной игре, которая идет на протяжении всего романа. Но вместе с тем, начав объяснять, например, причину слепоты Хорхе как удачный романный ход, Эко не замечает других причин, исподволь заставивших его сделать библиотекаря слепцом. Оказывается, умышленное вырастает из неумышленного, а сюжетное из метафорического. В самом деле, символический смысл Хорхе состоит в том, что всем своим существом он противостоит смеху. Смех на языке метафорики есть *свет*, а свет предполагает *зрение*. Следовательно, отсутствие зрения может быть понято и как отсутствие света и вместе с тем смеха. Съедая аристотелеву "Поэтику", Хорхе съедает, убивает смех; он как бы погружает его в темноту своей утробы и, отравленный ядом,

умирает сам. Дело, таким образом, не в том, как мотивировал свой выбор Эко, желал он, чтобы слепой испанец погиб или нет, намекает слепец-библиотекарь на Борхеса или не намекает, а в том, что в итоге он нарисовал портрет персонажа, противостоящего смеху символически и логически: слепой съел смех, и смех умертвил его.

Об этом же говорит и такая деталь, как особая *белизна* кожи и волос Хорхе. Смех – это жизнь. Обходившийся десятилетиями без смеха-жизни Хорхе лишается и цвета жизни; внешне он более всего напоминает мертвеца. Для сравнения облик Вильгельма, человека, почитающего смех, полностью противоположен облику Хорхе. Смех противостоит отсутствию смеха, мертвой бледности и белизне противостоят веснушки и, как можно догадаться, *рыжие волосы*. Рыжее – знак солнца и смеха. Рыжее это знак шута (вспомним, что именно шутом Хорхе называет Вильгельма во время их последнего спора), и какие бы мы ни находили причины для объяснения вильгельмовых веснушек и рыжих волос (например, его ирландское происхождение), в его портрете, как и в портрете Хорхе, выполняется требование символическое, превращающее испанца и ирландца в противников не только по духу, но и по внешнему виду.

Еще о зрении. В "Мифологии смеха" я пытался объяснить существующую в мифе связь смеха и одноглазия через символику одинокого солнца (глаз – солнце лица). В этом смысле слепота Хорхе совершенно закономерна, ибо он вообще лишен смеха, а следовательно, и света. Ему зрение как бы и ни к чему. Но точно так же, если смотреть на дело предлагаемым образом, оправдано и усиленное зрение смеющегося Вильгельма. Если Хорхе не видит ничего, то Вильгельм обладает *удвоенным зрением* – он единственный из всех персонажей вооружен очками, и эта мелочь, подобно веснушкам или белизне кожи, независимо от того, какое для нее взять объяснение из области сюжетной необходимости, снова оказывается посланцем из мира, где царствуют символы смеха и света. Когда же Вильгельм находит свои пропавшие очки и одновременно получает новые от Николая Моримундского, он и вправду делается "шестиглазым": это апофеоз зрения, его торжество, а где зрение – там и свет, и там – смех.

Подобным образом прочитывается и портрет Сальватора. Это смеющийся дьявол, а раз речь идет о дьяволе,

то должны сойтись вещи несоединимые: свет и тьма, зрение и слепота, ведь помимо смысла мрака дьявол прячет в себе и смысл света, достаточно хотя бы вспомнить об одном из его наименований – Люцифер. Улыбка дьявола – это кривая, *прищуривающая один глаз* улыбка – вот почему у Сальватора уродливая, скошенная набок пасть, и рубец, идущий к ноздрям и предполагающий прищур глаза. Какой глаз прищурен у Сальватора, сказать трудно, хотя "по правилам" им должен быть глаз правый (солнечный). Однако это уже такой уровень подробностей, который требует не только наития, но и сознательного следования определенной традиции, как это можно было видеть в "Человеке, который смеется", где Гюго, ссылаясь на "советника Д'Анкра", говорит о Люцифере и подозрительном субъекте, "кривом на правый глаз" и со шпагой на боку.

Тема зрения в ее возможных вариантах (от слепоты до усиленного очками вильгельмова видения) оказывает, если так можно сказать в данном случае, незримое влияние на многие события и детали, наполняющие "Имя Розы". И это влияние дает себя знать даже в последнем зримом образе, явленном на страницах романа, – образе Христа. Эко говорит о левом глазе Спасителя – единственной уцелевшей детали фрески после пожара. Выходит, что последний "портрет" в книге, посвященной тайне смеха, оказывается в некотором смысле слова *одноглазым*. Наверное, это совпадение, но совпадение весьма значимое, другое дело, как относиться к выбору левого "лунного" глаза (Христос – "лунный бог", бог мертвых, ожидающих воскресения), однако на это, как и в случае с прищуром Сальватора, можно смотреть сквозь пальцы, тем более, что остается до конца не ясным, как здесь следует понимать "правое" и "левое"; если речь идет об эффекте зеркала, то левое станет правым, а правое, соответственно, левым.

К чему нам все эти детали? К тому, что сквозь них просвечивает нечто куда более значимое – мир символических смыслов, имеющих для автора текста, так сказать, принудительное значение, независимо от того, знает он об этих смыслах или нет. Смех – это универсальный смысл, это саморазвивающийся принцип, живущий по собственным установлениям и потому ни разработанный план, ни приготовленные заранее детали не могут устоять перед его живительной и непреклонной волей.

Так или иначе, смех в конце концов все забирает в свои руки, устанавливая в тексте те смысловые связи, которые нужны именно ему.

В "Имени Розы" мы не найдем какой-то особой "философии смеха", кроме разве что отражений теории смеха Бахтина. Но зато здесь есть кое-что от философии внеличностной, автору текста уже не принадлежащей, что дает возможность еще раз убедиться в универсальности законов смеха, которым начинают подчиняться и все те, кто сделал смех предметом своего анализа или художества. В "Имени Розы" это правило, кроме того, о чем уже было сказано, проявилось и в скрытой *антитезе смеха и стыда*, соперничающей по своей смысловой значимости с традиционной антитезой смеха и плача, которая обозначила себя со всей очевидностью в финальной сцене, где смех Хорхе уподоблен плачу. Францисканец Вильгельм все время шутит и смеется, а его напарник Адсон постоянно стыдится и краснеет. Символы смеха и стыда соединяются, наконец, и в ключевой инвективе Хорхе в адрес смеха и смеющихся ("Стыд, стыд вожделеющим очам и улыбке ваших уст!"). Стыд противостоит смеху как смысл (в отличие от плача, противостоящего на самом деле не смеху, а радости), и то, что Эко, хоть и ненамеренно, поставил их рядом друг с другом и даже друг против друга, говорит о незаметной, но действенной силе этого противопоставления.

Что же касается собственно концепции смеха, то надобно заметить, что Эко не делает различия между смехом тела и смехом ума, тем самым превращая смех в нечто всеохватно-неопределенное. Более того, аргументы в пользу смеха берутся из того же источника, из которого черпает свои доводы и Хорхе, и в итоге выходит, что, защищая смех умственный, оценочный, Вильгельм пользуется доказательствами, справедливыми по отношению к смеху телесно-производительному, то есть к тому смеху, который, собственно говоря, подвергся осуждению Хорхе. Такой же смысл имеет и способ умерщвления тех, кто осмелился прикоснуться к "Поэтике" Аристотеля. Любопытные читатели, перелистывая "Поэтику", касались пальцем языка, то есть фактически *лизали* страницы книги, ее "мед", оказавшийся ядом. Таков же и смысл сцены съедения "Поэтики". Хорхе превращает метафору из Апокалипсиса в действительность: "И взял я книжку из руки

Ангела и съел ее; и она в устах моих была сладка как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем" (Отк. 10, 10). Следующее за этим "цитирование" Бахтина только усугубляет дело, ибо речь опять-таки идет о еде и могиле, иначе, о стихии природно-телесной, стихии рождения и умирания, которая присуща любому живому существу, а не собственно человеку. Съедение книги о смехе – это удачный сюжетный ход, поддержанный всей мощью архаических смыслов, заключенных в теме еды и смеха. Однако не будем забывать и о том, что съедается не просто книга, а книга Аристотеля, противопоставившего человека и животное именно в точке смеха. Смех выше еды, пусть и самой экзотической, самой изысканной; иначе говоря, у Эко в осуществленной метафоре "пищи духовной" главная часть смысла остается все-таки за "пищей".

В "Мифологии смеха" речь уже шла о таких важных символических связках, как смех и *движение по вертикали*, смех и *красное*, смех и *круглое*. Достаточно приложить эти пары к серии убийств, происходящих в аббатстве, и мы обнаружим ряд примечательных соответствий. Бросившись *вниз* с высокой скалы, гибнет Адельм, в бочке, полной *крови*, находят тело Венанция, в огне *пожара* погибает Хорхе. В случае гибели библиотекаря-слепца соединяются смех и огонь (красное), и если вспомнить о возрождающем смысле погребального огня и предсмертного смеха, то подтекст этой сцены выйдет наружу и объявит себя со всей очевидностью. В обстоятельствах гибели Венанция связь смеха и красного не менее прочна: помимо того, что кровь, как и огонь, несет в себе архаический смысл нового рождения, важно то, что тело Венанция находят в бочке, наполненной именно свиной кровью. Свинья – традиционное смеховое животное[1], универсальный символ плодородия, и то, что Эко-романистом используется как деталь жизненного правдоподобия (ноябрь – время, когда колют свиней) и как апокалиптический символ, оказывается также и символом, напрямую соединенным со смехом: мертвый Венанций как бы заново рождается, когда его тело извлекают из бочки-лона, то есть из *круга*, наполненного *красной жидкостью смеха*.

Наконец, вспомним о Беренгаре, погибшем от удара большим металлическим глобусом. Дыхание Апокалип-

сиса ощущается и здесь – “обрушится третья часть небес” (Отк. 8, 12), но помимо этого возникает и мотив *круга-шара*, имеющий к смерти случайное отношение, чего нельзя сказать об отношении этого мотива к теме смеха: круг, или шар, как это показывает мифология, – одна из иноформ смеха. Все перечисленные персонажи добрались до книги о смехе, и все они были умерщвлены смехом: бытовые подробности, имевшие у Эко свою собственную мотивировку, сложились в новый символический ряд, независимый от воли автора. Собственно, Эко и сам предугадал возможности такого порядка вещей, сказав в “Имени Розы” о том, что проблема понимания состоит не в обнаружении знаков, а в выяснении того, как именно они связаны друг с другом.

* * *

Когда мы читаем в “Заметках на полях...” о том, что автору следовало бы умереть, чтобы не вставать на пути написанного им текста, это звучит подозрительно серьезно и сразу же рождает два возражения. Во-первых, жаль приговорившего себя к смерти автора, а во-вторых, возникает ощущение того, что жертва здесь излишня, ибо на пути однажды созданного текста встать уже невозможно – ни читателю, ни автору. Все, с чем встретится написанная книга (а жизнь текста это и есть его путь среди других текстов, взаимодействие с ними), станет его продолжением и развитием. Поэтому вовсе не комментарии писателя к своей книге, а, наоборот, его последовательное *нежелание* говорить о ней оказали бы на нее большее влияние, нежели авторская словоохотливость.

Все, что прикасается к тексту, все, что порождается им, будь то слово или действие, – к тексту же и возвращается. История с безумцем, который изрезал бритвой в Третьяковке репинского Ивана Грозного-сыноубийцу, поясняет смысл сказанного. Картина пострадала, но приобрела при этом и некий новый, дополнительный зловещий смысл. Роман Эко мог бы приобрести что-нибудь в этом роде, если бы какой-нибудь смехоборец на самом деле попытался съесть “Имя Розы” или, по крайней мере, сжечь книгу.

Если что и стоит на пути романа Эко, так это прежде всего аристотелева “Поэтика” – и та, что существует,

и та ее часть, которая, возможно, существовала, согласно свидетельствам Диогена Лаэртского и Веттори. "Мед" "Поэтики" (так можно было бы обыграть древнюю метафору "мед поэзии") привлек к себе не только героев Эко, но и его самого: по словам Эко, он следовал эстетическим принципам Аристотеля, а это значит, что ему прежде всего был нужен сюжет как можно более захватывающий. Так обозначился жанр детектива и так явилась потребность в раскрытии тайны: аристотелева поэтика привела сыщика Вильгельма к "Поэтике" Аристотеля.

Однако настоящей отгадки тайны не получилось потому, что именно "Поэтика" замуровала все ходы лабиринта, построенного усилиями Эко. Смех, замкнувшийся сам на себя в конце романа, упростил целое смысла не потому, что в объяснении тайны была явлена какая-то простая и исчерпывающая истина, а потому, что решение оказалось слишком *хорошо знакомым*; оно не добавляло ничего к тому, что уже было известно о смехе. Иначе говоря, разгадка тайны оказалась куда менее интересной, чем сама тайна. И дело тут не столько в законе детектива, гда подобное выветривание духа таинственности к концу повествования весьма обычно, сколько в изменении пафоса текста, в замещении иронии и игры упражнением в области истории эстетики. В каком-то смысле концовка "Имени Розы" оказалась концовкой какого-то другого "имени": исходная неопределенность и возможность движения в разных направлениях сменились полной смысловой определенностью и остановкой перед глухой стеной, сложенной из кирпичей давным-давно известных смыслов.

Можно, наверное, даже говорить о "коротком замыкании" в финале романа, ибо, всерьез заговорив о "Поэтике", Эко как бы вынул свой многосмысленный текст из того четырехсоставного конверта, в который он его сознательно прятал ("я говорю, что Валле говорит, что Мабийон говорил, что Адсон сказал"). Однако надобно понять и то, что другого пути в общем-то и не было, ибо от "игры" в конце концов все равно приходится переходить к "делу", если, конечно, тебя заботит проблема понимания. Можно без всякого труда представить себе текст, где сюжетная линия, едва зародившись, сменяется другой, затем третьей, четвертой, а повествование так и заканчивается ничем или, вернее, ничем не заканчивается и потому

вообще перестает быть "повествованием". Хотим мы того или нет, но наши возможности игры с текстом весьма ограничены: это можно сравнить со взглядом на геометрические фигуры – треугольник, квадрат, пяти-, шести-, семи-, наконец, восьмиугольник, а дальше – число углов уже не фиксируется глазом, оно перестает быть значимым, и фигура становится все более и более похожей на круг.

В финале "Имени Розы" Эко попытался спасти дело необычной концовкой, когда выясняется, что предмет поиска утерян безвозвратно, а следователь терпит поражение. Однако и эта необычность не помогает. Конец миру, построенному как ризома, кладет воскрешенная вторая часть "Поэтики". Так, совершенно неожиданным образом, текст восстанавливаемый начинает угрожать тексту существующему: *ре-конструкция* встает против *де-конструкции.*

* * *

Для того, чтобы сегодня преодолеть трудности излишней образованности и иронии, надо, по словам Эко, говорить не "я люблю тебя безумно", а "я люблю тебя безумно, по выражению Лиала" ("Постмодернизм, ирония, занимательность"). В итоге двум рефлексирующим людям, живущим в "эпоху утраченной простоты", удастся еще раз поговорить о любви. Действительно удастся, однако не случится ли так, что этот раз окажется последним? Ведь после слов "люблю тебя, как сказал бы такой-то", вернуться к простоте уже невозможно, какой бы желаемой она ни была: возвращение к ней означало бы, что бессмысленной была та *сложность*, которая ей предшествовала. Но точно так же очевидно, что и не вернуться тоже нельзя, в противном случае говорить будет уже не о чем, да и незачем.

Преодолеть возникшее противоречие можно, лишь вообразив себе такой взгляд на вещи, который превосходил бы одновременно и наивность и изощренность: взгляд умиротворяющий, обнимающий собой и то и другое. На смену хитроумию и игре в игру должна прийти не прежняя простота (тоже, кстати сказать, весьма преувеличенная), а ясное и спокойное ви́денье того, что на самом деле никакого спора между суровостью и игрой, простотой и сложностью нет, что все едино, как едина и единственна пронизывающая человеческое бытие цен-

мым. В "Чевенгуре" Дванова принимают за мертвого из-за его "неподвижной сплошной улыбки"; ведь, по Платонову, живое лицо полностью не смеется, "что-нибудь в нем всегда остается печальным, либо глаза, либо рот". Этого правила Платонов держится крепко, все время добавляя к смеху своих героев какие-нибудь "посторонние" чувства. Так является сложный – в прямом смысле слова – портрет смеющегося лица: смеющийся ум будто смотрится в зеркало и грустит о собственном смехе, стыдится его, а иногда и сам выходит наружу, как в смехе чевенгурского кузнеца – выходит "умным голосом".

Улыбка и смех намекают на особое устройство платоновских "сокровенных" людей: их истинный портрет нужно искать не снаружи, а *внутри* их тела. Иначе говоря, это не обычные – внешние, – а особые, так сказать, "внутренние" люди: их лица повернуты внутрь голов, а снаружи видна лишь изнанка этих лиц, о которой мало что можно сказать и о которой действительно мало что говорится. Отсюда – отсутствие внешних примет лица и, напротив, тщательное описание различных внутренних подробностей вроде "сторожа ума" или устройства сердца, которым отдано места много больше, чем внешним (обычным) портретам всех вместе взятых платоновских персонажей. Сердце важнее лица, и если, скажем, сердца Крейцкопфа ("Лунная бомба") "не было видно на его лице", то стоит ли тогда заниматься описанием этого лица?

Из мифологии мы знаем о "полых" людях. От Платонова узнаем о людях "внутренних". Их подлинная внешность спрятана от поверхностного взора – "сокровенна"; они живут не вне, а внутри себя, и потому их так мало интересует жизнь, протекающая за "краем тела". Важно не то, куда можно пойти снаружи, а то, куда ты способен пойти внутри себя самого. В глубинах тела эти люди "мучают" свои сонные мысли, и наружу не выходит почти ничего, кроме разве что невыразительной грусти или тоски. Такой же чаще всего бывает и их улыбка. Метафизика лица Зуммера из рассказа "По небу полуночи" есть метафизика лица "сокровенного" и "терпеливого" платоновского человека: Зуммер "улыбался так же, как и грустил, – безмолвно и не меняясь в лице: он привык мол-

чать, и впечатления жизни, вызывающие в человеке смех, печаль или живое искреннее действие, теперь в нем все более превращались во внутреннее сдавленное переживание, незаметное ни для кого, безопасное и беспомощное".

Человек Платонова – человек со "стертым" или "стершимся" лицом: можно сказать, что *у него нет лица*, как нет лиц у людей на полотнах Малевича. Но зато он поворачивает "глаза зрачками внутрь" – не в метафорическом шекспировском, а в платоновском буквальном смысле – и видит всю пустоту своего тела, работу огромного сердца, ток крови, видит "сторожа ума", сидящего над устроенной внутри головы плотиной, и "евнуха души" – в виде швейцара при жилом доме, видит, наконец, и саму свою душу, свое далекое прошлое, встающее, как дванoвский "детский день", не из отвлеченной внешней пустоты, а опять-таки "из глубины трудного самого себя мучающего тела". Смотрящий внутрь равнодушен к зрению внешнему: отсюда устойчивые мотивы слепоты и родственного слепоте зрения в темноте, а также ослабленного – "неполного" или "дремлющего" зрения, и отсюда же берет свой исток тема сна – времени чистого внутреннего вúдения, самозрения.

Мир *внутри* и мир *снаружи*. Платонов ощущает чрезвычайную важность этих противоположных точек и направлений движения (внутри – к слепоте, сну и плачу; наружу – к смеху) и пытается соединить несоединимое. Это ему удается и удается именно в той точке, где действительно соединяются вещи несоединимые – жизнь и смерть. Когда заканчивается "внутренняя" жизнь человека? В миг смерти, а это означает, что для мертвого уже не существует разделения на внутреннее и внешнее; они для него становятся безразлично одинаковыми, как сделались одинаковыми низ и верх для "умершего" при жизни Вощева.

Живое, пока оно живо, таится внутри тела, втягивает мир в себя; подобно зрению, оно переделывает внешнее во внутреннее, поедая мир как пищу – и ртом, и глазами. Живой человек мал, крохотен, он ограничен поверхностью своего теплого, наполненного кровью тела, а дальше, за "краем тела", простирается неживой – пустой и огромный – мир. Одно противостоит другому: неживой

столь многосмысленным символом, что привязать ее к какому-то одному из них стало уже просто невозможно.

И все же именно тема смеха помогает увидеть в "розе" еще один, не учтенный Эко смысл. Роза будто предназначена для игры в культурные символы, а игра напоминает нам о смехе. Собственно, в эту игру, мысленно улыбаясь, уже сыграл однажды "постмодернист" Пушкин, подарив читателю, мерзнущему на морозе четвертой главы "Онегина", серебрящиеся средь полей розы.

Роза — красный круг, метафора рта. Из всех других цветов рот чаще всего сравнивают с розой, да и "розовые губы" говорят сами за себя. И если уж вспоминать о символах, сопутствующих смеху, то роза окажется здесь среди первых. Цвет розы — это цвет зари, это улыбка нарождающегося дня. Для средневековья, особенно восточного, сопоставления смеха, улыбки с розой идет как само собой разумеющееся: роза — радость, а радость — это смех.

Почему я об этом говорю? Потому что "имя" для своего романа (то самое имя, которое, по замыслу Эко, должно было быть предельно далеким от темы смеха) он, как видно, выбирал не один, а вместе с тем, о ком писал, — вместе

со смехом.

# СМЕХ И СТЫД У А.ПЛАТОНОВА

В "ПУСТЫХ пространствах" платоновского мира почти не слышно смеха. Здесь не смеются, а если и пробуют это сделать, то неохотно или неумело: одни еще не научились смеху, а другие уже забыли о нем, – по тридцать лет, как старик из "Ювенильного моря", не смеялись.

Отсутствие символа не менее важно, чем его наличие. Смех одинокий, редкий звучит громче смеха частого. Тем более, если это редкий смех платоновских людей особый, "окороченный". Предназначенный для сочувствия в радости, олицетворяющий собой стихию витальной полноты и цельности, в исполнении платоновских персонажей смех становится знаком тоски и ущербности. Смех – гений общения, вот почему так заметна в нем всякая недостача и вот почему смех, изредка звучащий в "Чевенгуре" или "Котловане", так настораживает и интригует.

Платонова мало интересуют портреты. В этом смысле его герои "безличны" – они, скорее, *варианты идеи человека*, нежели действительно самостоятельные люди. И если Платонов лишь тогда вспоминает о приметах лица, когда на нем появляется смех, значит, смех для него очень важен. Смех *проявляет* лица. Выходит, что метафизика лица платоновского персонажа есть прежде всего метафизика лица смеющегося. О ней и пойдет речь.

"Самодельные" люди Платонова никогда не смеются полностью. Их смех обязательно соединяется с чем-нибудь еще – с грустью, тоской или стыдом, а иногда его даже трудно назвать смехом, ибо то "сдавленное переживание", из которого он появляется, делает его неузнавае-

ностная иерархия, “порядок” отношения к благу и злу, свету и тьме, верху и низу. Об этом хорошо мог бы сказать, если бы, конечно, захотел, чаньский монах, который в начале своего духовного пути видел перед собой обычные горы, затем понимал, что это не горы, а что-то совершенно иное, и, наконец, вновь видел перед собой горы, внешне те же самые, но на самом деле наполненные изнутри свечением нового мистического смысла[2].

Впрочем, о таких ли уж “сложных” вещах идет речь в постмодернизме? Пределы нашим играм, как я уже говорил, положены и положены всерьез: рефлексия третьего, четвертого порядка – как в цитируемом Эко примере из Гертруды Стайн (“роза есть роза есть роза есть роза”) – вот и все, что нам доступно. Дальше продлевать цепочку можно, но бессмысленно, ну, а то, что сумело уложиться в голове, на поверку выходит не столь уж сложным – не более трех-четырех взаимных отражений. Говоря иначе, это все те же “квадраты” или “семиугольники”. Для того же, кто наполнен пафосом круга, различия между шести- или семиугольником не представляются существенными. Не то в мире сложно, что таковым выглядит: чем проще – тем сложнее, вот в чем дело: подлинная же сложность мира, как, впрочем, и его простота, настолько превосходит наши ожидания, что говорить об этом вообще не имеет смысла.

* * *

Постмодернистская игра многоцветна, но на этом многоцветье лежит тень – тень подземелья. Это не более чем метафора, но в ней, кроме вымысла, есть кое-что и от существа дела. Не случайно один из наиболее известных образов постмодернизма (о нем говорит и Эко) – “ризома” Ж. Делеза и Ф. Гваттари[3] – есть образ сугубо подземный, как бы они его сами ни понимали. Сюда же встает, а, вернее, опускается и “лабиринт” Эко; он тоже подземен по своему смыслу, а тема съеденного смеха, смеха, погребенного в утробе, лишь углубляет этот смысл. Что же сказать о “теллурических силах” в “Маятнике Фуко” у того же Эко или о том, как переворачивает оппозиции Деррида, когда главным становится не “верх”, а “низ”, не “свет”, а “тьма”?

Подземный мир – не обязательно мир смерти. Это и мир жизни, тем более, что речь идет не о косном балла-

сте, а о толщах слоя культуры. Ризома (если говорить о корнях, а не о "поверхностях") способна пронизать собой всю эту толщу, но ею же она и ограничена: для того, чтобы двигаться в будущее, надо непременно выходить на свет и подниматься все выше и выше, а для этого, в свою очередь, надо сосредоточить всю силу в одном стержне, в одном стволе, а не в миллиардах травинок.

Из русских писателей это более других почувствовал Платонов – писатель отчасти тоже "подземный", но сделавшийся таковым именно ради мечты о достающем до неба цветке. Ради этой мечты – котлован, и ради нее – вода из ювенильного подземного моря: подземное ради небесного.

Небо есть свет. А "свет" имеет *конец* – вот где линия, отделяющая Платонова и его мир от мира не имеющей окончания игры смыслами. Одно, впрочем, нуждается в другом: просто Платонов оказался преждевременен, а его откровения, его удивительный онтологический пафос все еще не вполне поняты, хотя касаются они самого главного – будущего человека.

* * *

Отдав смех на съедение Хорхе, Эко отправил его в подземелье, где переплелись друг с другом бесчисленные корни-смыслы – безначальные и бесконечные. Смех – многоликий и многосмысленный – пришелся здесь кстати, включившись в постмодернистскую игру, основным правилом которой стало отсутствие каких бы то ни было правил.

Однако смех оказался именно тем участником игры, который ее и закончил: найденный и съеденный смех остановил поток смыслов, заставив их вернуться на свои прежние места, туда, откуда они когда-то начинали свое движение.

... Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus. Из этой завершающей роман фразы произросло, собственно, и его название "Имя розы", которое, по замыслу Эко, должно было как можно сильнее дезориентировать читателя, то есть увести его в сторону от мотивов, руководивших персонажами, и, само собой, от темы смеха. Эко справедливо говорит, что "роза" сделалась для нас

пустоте противостоят маленькие плотные комочки человеческих тел, мечтающих собраться вместе, прижаться поплотнее друг к другу, чтобы стать одним большим и дружественным телом.

Умерев, живое перестает быть "внутренним", оно превращается *во внешнее* и идет наружу, идет в пространство пустого мира. Как сказал бы Гюго, труп – "это карман, который смерть выворачивает наружу и вытряхивает". Платоновские люди подтверждают эти слова: умирая или умерев, они будто пытаются вывернуть себя наружу – как Бобыль из "Чевенгура" или как убитый солдат, про которого Дванов подумал, что он может лопнуть от раздувавшей его тело "жидкости жизни". В том же "Чевенгуре" можно найти и детское объяснение того, почему у человека растут ногти: мертвое (ноготь) не должно оставаться внутри живого тела, оно должно выйти наружу – за "край тела".

Оставим тело и обратимся к душе. Смех создан для того, чтобы жить снаружи. Он предназначен для общения, и поэтому если спрятать его внутри человека, то смысл его будет уничтожен. Платоновские люди – пока они живы – имеют власть над смехом, они способны удерживать смех внутри себя, подавляя его в зачатке, и не давая осветить их лица. Однако на силу всегда найдется сила: смех должен был выйти наружу, и в конце концов он сделал это, заставив Платонова поделить надвое пространство единого смысла: забрав смех у жизни, он отдал его смерти.

У мертвых вышло наружу не только телесное, но и душевное – смех. При жизни они прятали его в глубинах своего существа, после их смерти смех сам выходит наружу и застывает на лицах посмертной улыбкой. Так является платоновская аксиома о мертвом и живом лицах: о мертвом, смеющемся целиком, сплошь (ведь у мертвого все выходит наружу!), и живом, смеющемся неполностью оттого, что смех. большей своей частью остается в глубине тела, остается "сокровенным". В портрете инженера Матиссена ("Эфирный тракт") Платонов пробует соединить несоединимое: жизнь и смерть, движение наружу и движение внутрь, свет и мрак. Смех инженера оказывается ужасным – причем не только маской (голый

череп с движущимися морщинами и застывшими губами), но и своей неожиданностью: к такому смеху можно было бы привыкнуть, звучи он почаще, но в том-то и дело, что он был столь же част, "как затмение солнца". В этом сравнении Платонов использует свето-смеховые смыслы очень удачно: он переворачивает их с ног на голову, ведь затмение солнца означает мрак, а смех традиционно связан со светом. Иначе говоря, ужасный и редкий как солнечное затмение смех инженера – это смех смерти, смех голого, обтянутого кожей черепа. Улыбка, объявившаяся на "омертвелом лице" – таков итог платоновских усилий соединения смеха и смерти, света и мрака, внутреннего и внешнего.

Матиссен умер с открытыми глазами, как бы подав пример другим платоновским лицам, для которых "зрячее" умирание сделалось почти законом. Образ "зрячей" смерти – из числа древнейших, однако Платонов помещает его в такое смысловое окружение, что он, не теряя своего универсального характера, делается одновременно и образом сугубо платоновским. Открытые глаза умирающих или умерших становятся не только символическим вглядыванием в неведомые пределы, но и – опять-таки – выражением перехода внутреннего во внешнее. При жизни платоновским людям не было нужды всматриваться в окружавший их мир, их зрение было слабым, сонным – "дремлющим"; зато в миг смерти они широко раскрывают глаза и удивленно-прощально разглядывают тот мир, где так долго страдало и тосковало их терпеливое тело.

Посмертный взгляд идет в пару к посмертной улыбке. Открытые глаза это тоже, как и улыбка, – движение изнутри наружу. Как ни старайся смотреть в память, в ум, при открытых глазах внешние "подробности мира" все равно начнут входить внутрь человека, заполняя его душу. Для того, чтобы взглянуть внутрь себя, надобно глаза закрыть, зажмурить, и тогда "подробности мира" – теперь уже мира внутреннего – встанут из глубины тела и пройдут перед внутренним взором ума. Платоновские люди смотрят внутрь себя, – и помогает им в этом сон, прищур, закрытые глаза, одним словом – "дремлющее зрение".

Образ улыбающейся и зрячей смерти говорит еще и вот о чем: вместе с улыбкой умершие обретают лица, которых не имели при жизни. Их черты, "стершиеся о революцию", восстанавливаются: мертвецы делают то, что не могли или не хотели делать при жизни – они улыбаются и смотрят в мир широко раскрытыми глазами. Эти лица *уже можно узнать*, отличить друг от друга. Смерть делает их более живыми, чем они были при жизни. Здесь – ключ к сценам "узнавания" умерших женщин в "Котловане" и "Ювенильном море": они умирают, но оживают их лица.

Сон – иноформа смерти, ее метафора, смягченное подобие. "На руке сна есть перст смерти", – говорит Гюго в романе о Гуинплене и говорит столь удачно, что это оправдывает наше вторичное к нему обращение. Если бы мы могли взлянуть на "руку сна" платоновских людей, то нашли бы на ней, по крайней мере, два таких перста: внешне их сон неотличим от смерти, они спят, улыбаясь и приоткрыв глаза. Но если улыбка сочетается со сном более или менее легко, глаза раскрываются на лице спящего уже с некоторым смысловым усилием. Это то самое усилие, которое необходимо Платонову, чтобы преодолеть сопротивление другой – тоже очень важной – темы "закрытого" или "дремлющего зрения", всматривания внутрь себя. Я говорю о ситуации, когда сон и смерть, зрение внешнее и зрение внутреннее начинают спорить друг с другом. Сон и смерть претендуют и на улыбку и на зрение, их права примерно равны, но делиться все-таки приходится. Сон похож на смерть, но похож лишь внешне, и если глаза на лице спящего открыты так же, как открывает их Платонов на лицах умерших, то уйдет, исчезнет смысл взгляда внутрь себя, смысл само-зрения, который по-настоящему может осуществляться лишь в мотиве сна.

Вот почему у Платонова из *двух знаков смерти*, споривших между собой за власть над спящим человеком, побеждает знак улыбки, а не взгляда. Именно улыбка делается главной приметой спящего лица, обнаруживая, помимо сказанного, еще одно основание для своего торжества – то, что в "Чевенгуре" Платонов назвал "покинутым детством".

Детство – начало жизни. Это время счастья, время живых родителей, "материнской родины" – всего того, что уходит и сменяется в конце концов "тоской тщетности" и "всеобщей грустью". Платоновские люди убегают в свое детское прошлое сквозь "дверь воспоминаний" и чаще всего они делают это во сне. Заснув, они видят свою прошлую жизнь – жизнь в "обнаженном смысле", наполненную телами, лицами и запахами радости. Платоновские люди – в сущности, – *дети*[1]. Вспоминая во сне свое прошлое, они начинают "жить назад" и обретают на время "покинутое детство". Так рождается улыбка воспоминания о давно забытом счастье. Она – радостная, блаженная – и выходит на лица спящих. Собственно говоря, только такой смех и может звучать в обители сна, и Платонов совершенно правильно назвал его "счастливым". Спящему не бывает смешно, и если он и улыбается, то лишь потому, что пережил какое-то радостное или приятное ощущение. Так, радостно посмеиваясь, спал Чепурный, так спят многие герои Платонова – то плача, то улыбаясь.

Счастливый смех – это смех-свет, смех-рождение. Иногда эти метафоры идут у Платонова на грани реального и воображаемого: солнце улыбается "разродившейся" земле ("Эфирной тракт"), Альберт улыбается солнцу как "далекому человеку" ("Мусорный ветер"). Светорождающий символический круг числит среди своих звеньев и звено смерти, и Платонов часто вспоминает об этом. Так, в "Эфирном тракте", кроме описаний улыбающихся мертвецов, говорится и о космическом перерождении смеявшегося перед смертью Матиссена. Его тело истаяло, но освободившаяся при этом энергия перестроила Галактику: Матиссен умер, и в итоге – лопнул Млечный Путь.

В мифе между смехом и волосами существует смысловая связь. Эта связь помогает понять странное событие, произошедшее во время похорон Матиссена. Платонов редко описывает подробности внешнего облика своих героев, однако здесь он сообщает, что, когда гроб с телом инженера случайно толкнули, "ободок волос на лысом черепе Матиссена осыпался". Интуиция Платонова безупречна. Мы помним, как он уподобил смех Матиссена

затмению солнца – значит, речь идет не о смехе рождающем, смехе-подателе жизни, а о смехе мертвого или *умершего солнца*. Согласно правилам мифологии, волосы и трава вправе заменять друг друга: волосы – "трава" головы. Смех живого солнца рождал и выращивал травы. Смех солнца мертвого должен был бы их убивать. Вот почему смех мертвого солнца оказывается губителен и для волос: одна метафора порождает другую. Вот почему во время похорон Матиссена его волосы неожиданно осыпаются, завершая ряд смысловых противопоставлений (солнце, но затмившееся; смех, но ужасный, мертвый; волосы, но мгновенно выпадающие). В этой, разумеется, интуитивно найденной детали, Платонов утоляет извечную тоску мифа по соединению несоединимого. Для сравнения можно вспомнить, как решал, подобную задачу "по мифологике" Гофман. В "Эликсирах Сатаны" веселый ирландец сбрасывал рыжий парик и обнажал лысый череп, иначе говоря, соединял волосы с их неожиданным исчезновением, не погрешив при этом против "правды жизни". Матиссен делает свое дело, следуя правде мифа. Он сбрасывает волосы, как парик, причем делает это уже после собственной смерти, замыкая в символический круг смех и смерть, младенчество и старость, смерть и новое рождение.

* * *

Вернемся к смеху счастья, изредка звучащему среди платоновских пространств тоски и грусти. Смысл этого смеха целиком совпадает со смыслом радости, в сущности, речь идет лишь о выражении этой радости в смехе и ни о чем больше.

По Платонову, радость, кроме времени детства, освещает еще и время юности. А раз смех юности – это смех любви, то он дает возможность привлечь еще один символ – символ стыда. В платоновском мире стыд стоит на первом месте среди всех душевных движений, дозволяя соперничать с собой лишь чувству тоски и грусти. Здесь стыдятся мужчины и женщины, звезды и растения, стыдятся во сне и в бреду, стыдятся, "чувствуя любовь" и смеясь.

*Стыд и смех.* В любви стыд и смех настолько близки друг к другу, что вообще сливаются в единое живое и трепетное чувство, напоминая о своем общем генетическом истоке. Смех юношей и девушек – есть тот самый платоновский счастливый смех, “смех женихов и невест”, который слышала женщина из “Ювенильного моря”, когда, переодевшись в чистое белье, лежала весенней ночью на столе в казенном кабинете. “Деревянная постель” и чистое белье здесь знаки не только смерти, но и свадьбы, и это усиливается любовным, идущим в открытые окна смехом.

Юность, какой бы она себя ни осознавала, остается временем господства чувства – смутного, глухого, готового разрешиться то в краске стыда, то в приступе беспричинного смеха. Стыд любви не противоречит порядку естества. Однако помимо стыда любовного, телесно-чувственного, на равнинах платоновской прозы текут реки стыда совсем иного – того самого всеохватного “чувства позора”, которое неотвязчиво следует за движениями ума и сердца героев “Чевенгура” и “Котлована”, беря в свою власть гораздо более того, что положено ему в обыкновенной жизни.

Стыд – *антитеза смеха.* Но как раз смеха здесь почти и не слышно. Возможно, именно поэтому стихия стыда прорывается в пределы, ей не принадлежащие, заставляя персонажей не смеяться, а беспричинно стыдиться. В мире Платонова связь между смехом и стыдом несомненна. Вопрос в том, что было исходным условием: небрежение смехом или особый интерес к стыду?

Платонов – писатель анонимно-религиозный. Он все время “припоминает” аксиомы христианства, создавая мир, где евангельский призыв стать детьми, детский русский дух и революционная энергия соединяются в смысловое целое. Христианство противополагало смеху плач, и Платонов взял этот плач, наделив им детей и взрослых, наполнив слезами время их дневной и ночной жизни. Однако для того чтобы заполнить пустоту, которая осталась после изгнания смеха, одного плача оказалось мало. Для этого понадобился еще и стыд. Перестав быть смы-

словым противовесом смеха, стыд сделался огромным, нелепым. Ничто более не сдерживало его, и он заполнил собой пространство душ платоновских мужчин и женщин – то самое пространство, которое по праву должно было принадлежать смеху.

* * *

Люди Платонова – это люди-дети. Вняв евангельскому завету, Платонов сделал из взрослых – детей, чтобы в коммунистический "конец света" они могли войти на полном основании.

Коммунизм у Платонова уподоблен воде, и это напоминает о символике воды в "Заратустре" Ницше. Когда Платонов говорит о воде, связывая ее со знанием и пониманием, он будто повторяет слова Ницше о "воде истины". Сюда же относится и метафора "ювенильного моря": Платонов уподобляет юность воде, спрятанной в подземном гробу; Ницше называет человеческую душу водой подземных пещер. Похожим образом соотносятся "лазоревое озеро счастья" у Ницше и поселок Чевенгур у Платонова, погруженный в воду коммунизма, как рыба в озеро.

Родство символики сказывается и в других мотивах, однако для нас наиболее интересно вот что: и у Ницше, и у Платонова на первых ролях мы видим символы *детства, смеха и стыда*. Вернее, так: *дитя* и *смех* идут в паре у Ницше, *дитя* и *стыд* – у Платонова. Если вспомнить о смысловом равенстве и противостоянии смеха и стыда, станет ясно, что речь идет не о случайном совпадении, а о споре интуиций, о выборе дороги к будущему.

Ницше отвергает стыд, оставляя будущее за смехом. Платонов, напротив, заставляет смех умолкнуть, отдавая все во власть стыда. При сравнении этих выборов нетрудно обмануться: смех, конечно же, более привлекателен, нежели стыд, однако надо помнить, какой именно смех дарит будущему Заратустра. Его смех – это смех ликующей и наслаждающейся плоти, а отнюдь не ума. Заратустра называет свой смех "смехом высоты", но его "высота" обманчива, она легко может оказаться "низом" – как в рассуждениях об обезьяне, человеке и сверхчеловеке,

где каждая новая высота оказывалась низом по отношению к высоте следующей. О какой же "высоте" можно говорить, если грядущий сверхчеловек станет смотреть на человека нынешнего так же, как мы смотрим на обезьяну – смеясь над ней и стыдясь ее?

Платонов отказывается от смеха и заполняет мир стыдом. Его мир обделен счастьем, его знаки – "тоска тщетности" и "грусть жизни". Стыд, вставший на место смеха, делается хозяином мирочувствования людей с вымороченным, "окороченным" умом, он захватывает все пространства души: подобно тому, как в "Заратустре" все, кроме "плохих" вещей, могло смеяться, в мире Платонова все может стыдиться.

Мир Платонова не способен к росту, хотя в центре его стоит человек-ребенок. Он желает Царства, но не знает к нему дороги. Повзрослевшим же детям Ницше уже не надо Царства. Им нужна здоровая плоть, война, охота и крепкое потомство, они хотят идти назад, а не вперед.

Смех Заратустры одинок. Он звучит в пустоте, а пустота без света становится мраком. Заратустра говорит о пространствах неба, а думает о земле, о жизни тел на земле. Платонов – говорит о земле и человеческих телах, а думает о Небе. Вырытый рабочими котлован – всего лишь большая яма, но дело в том, что если все время рыть вниз, то можно в конце концов пробить *землю насквозь*, пробиться к "новому небу"; другое дело, что путь к этой новой высоте пролегает через спрятанное в глубинах пекло.

Детского смеха, звучащего из гробов (ключевой символ из "Заратустры"), – вот чего не хватило платоновским стыдящимся себя и друг друга мужчинам и женщинам. Однако не хватило им этого смеха не случайно: достаточно представить их себе смеющимися, – и онтологическая греза Платонова разрушится. Поэтому, если мы скажем, что платоновским людям недостает смеха, а Заратустру мог бы спасти от его примитивной гордыни стыд, то уничтожим и мир Платонова, и мир Ницше. Их спор – о будущем. Значит, будущему, в конечном счете, и решать, кто точнее его предугадал. И Платонов

и Ницше мечтали о “прыжке” в завтрашний день. В этом смысле их интуиции можно доверять, ибо питалась она энергией абсолютно искреннего протеста против обычного, то есть, по сути, странно медленного движения человеческой жизни. Вот почему важно, что в смутных очертаниях будущего оба они увидели одни и те же, хотя и по-разному понятые символы – символы

смеха и стыда.

# Часть третья



# Феноменология смеха

Проблема смеха – это во многом проблема выбора языка описания. Живой и разноликий, смех мгновенно начинает разрушаться, сходить на нет, как только о нем начинают говорить на языке сугубой академической серьезности.

Однако если мы хотим пробраться "внутрь" смеха, без аналитических шагов все равно не обойтись. Просто анализировать нужно, не умерщвляя живой материи смеха.

Смех – как набор языков. Смех предлагает их нам на выбор, и мы берем их – то один, то другой, в зависимости от надобности, а может быть, по прихоти самого смеха. Эти заметки представляют собой еще одну попытку описания-анализа смеха, попытку, может быть, не совсем привычную. Если понимать под феноменологией всякое описание, стремящееся пробиться сквозь знаковые оболочки вещей к самим вещам, к миру "чистого" персонального видения и чувствования, то такое описание можно будет назвать "феноменологическим". Оно не претендует на истинность, хотя и несет в себе надежду на угадывание хотя бы небольшой ее части.

* * *

Смех – феномен динамический, ограниченный точками, меж которыми – умещается вся его драма. Драма смеха однажды возникнувшего, прожившего свою жизнь и вытесненного прессом нашего исходного желания к покою, тяги к привычному и постоянному.

Сюжет драмы требует действующих лиц. Поэтому тут

не обойтись без языка театрализованной метафизики.

Смех должен стать персонажем, войти в драму, отделившись от своего "хозяина" с тем, чтобы сначала поиграть с ним, а затем, устав от его косности, покинуть его до следующего раза, когда в нем явится насущная необходимость.

Я и мой смех – вот герои драмы, в которой им суждено то становиться единым целым, то противостоять друг другу.

В жизни смех ломает привычный ход вещей, соединяя подчас несоединимое. Может быть, для того чтобы приблизиться к пониманию смеха, нужно проделать то же самое? Низкое говорит о высоком, внешнее о внутреннем, причина о следствии, маленькое, частное о целом плюс все то же самое, но уже в обратном порядке...

Предчувствие смеха, длящееся мгновение, напоминает падение в пустоту с поверхности, которая только что казалась незыблемой. Смех незаметно открывает потайной люк и затаивается на его неглубоком дне с тем, чтобы в последний момент подхватить меня и вновь вернуть на твердую почву.

Короткий выдох, предшествующий смеху, – это отказ от мира, выталкивание из себя того объема, который должен быть заменен чем-то другим, родившимся внутри меня, а не пришедшим извне. Этот выдох – иллюзия шага; незавершившегося, не нащупавшего привычной опоры.

С этой секунды – я во власти смеха. Я падаю стремительно в колодец, не зная, чем закончится мое падение. Не успев понять, что происходит, я останавливаюсь. Сила, действующая изнутри колодца, плавно останавливает полет и затем энергично выталкивает меня наверх, где обнаруживается, что все мое приключение было шуткой, сном, иллюзией. Более того, ничего вообще не было. Я опускаюсь на землю, успокоенный: сейчас все будет как прежде, продолжится знакомая мне жизнь.

Однако спокойствие мое нарушается: в тот момент, когда я почти что касаюсь поверхности, земля подо мной, подобно сцене, неожиданно поворачивается, и коварный люк опять оказывается под моими ногами.

Вот он совсем близко. Сейчас я коснусь его с виду прочной крышки, которая секунду назад оказалась подвижной и легко пропустила меня в скрытую под ней шах-

ту. Но я помню, чем закончилось мое падение – ничем, возвратом назад, легким обмороком, осознанием того, что ничего, в общем-то, и не произошло... Поэтому я не очень верю в свое новое падение. Ведь я только что выяснил, что люка не существует. Вернее, я верю в него, пока нахожусь в нем, и тут же забываю о его существовании, как только скрытая сила – предвестник начинающегося смеха – сдерживает мой полет и выталкивает меня наружу.

Итак, я не верю в люк. Он – не более, чем рисунок на поверхности, которая – теперь я вижу это уже вполне ясно – есть сцена с границами близкими и размытыми, как будто смотришь на нее сквозь выпуклое стекло.

Я не верю в люк. И снова проваливаюсь в него. Падаю, не веря в свое падение до тех пор, пока оно не затягивается больше, чем я ожидал, и первое сомнение в реальности происходящего не начинает смущать мою безмятежность. Я встревожен: кажется, и в самом деле я падаю! И в тот же момент я ощущаю на себе действие энергичной силы, которая вновь подбрасывает меня наверх.

Дважды обманутый и дваждый прощенный, я принадлежу теперь полностью тому ритму, тому движению, которое – будь оно увидено со стороны человеческой – было бы описано как неудержимый смех. Но мне (в рамках предпринятого способа описания) не до смеха. Для меня смеха в обычном смысле слова не существует. Я могу следить лишь за его инобытием, которое и пытаюсь описать в терминах элементарной сюжетики и ощущений смеху принципиально внеположенных.

Смех владеет мною. Он располагает всем моим существом, я становлюсь для него вещью, теряя свою определенность и свою личность. Смех подбрасывает меня как мячик, и я вновь и вновь проделываю тот странный путь, который только что пытался представить в виде падения в люк сцены и обратного движения вверх. Я проваливаюсь во всякий раз в неожиданную, хотя и знакомую мне уже мнимую пустоту, теряя уверенность, что смогу выбраться из нее, и снова обретаю силу, когда оказываюсь в своей привычной позиции, сознавая тем не менее ее временный характер и полную эфемерность.

Что происходит со мной в этом падении? Отчего я теряю себя, свое существо? Не оттого ли, что все, прятавшееся во мне и мною, теперь вольно выходит наружу?

Падая, я думаю лишь о своем падении, вернее, даже не думаю, а изумленно и бессмысленно ожидаю его завершения. В этот миг мне нет дела ни до чего на свете – оттого так легко разрушают мои чувства-узники ослабшие преграды, сметают их на своем пути и выходят на поверхность моего лица, изменяя его и делая подлинным, не таким, каким я привык его показывать в своей обыкновенной жизни. Однако поскольку я падаю не в настоящую пропасть, а всего лишь в колодец смеха, постольку и на мое лицо выходят не страх и ужас, а те чувства, которые изначально делят со смехом гримасу радости – ярость и плач. Мое лицо – лицо смеющегося человека – дает им возможность выйти наружу, и вот уже из обыденной вежливо-спокойной маски лицо превращается в поле битвы нескольких не похожих друг на друга по своему смыслу чувств. Побеждает, разумеется, радость, но ее противники все же успевают сделать свое дело: тот, кто взглянет в лицо смеющегося, еще раз может убедиться в правоте наблюдения, что смех выдает тайное в человеке. Ницше называл это предательством смеха. Смех предает меня, передает мои секреты другим, пусть ненадолго, на время, указывая на то, как я могу печалиться и негодовать. Краткого моего полета в колодце смеха оказывается довольно, чтобы зритель мог узнать обо мне то, что вскоре заставит меня устыдиться своего откровения, своего безудержного смеха.

Итак, мячик, скачущий на сцене, проваливающийся в невидимый люк и вновь выскакивающий на поверхность, которая с двух сторон стиснута темными пространствами, наполненными невидимыми зрителями: оказывается, все эти прыжки происходят прилюдно, на глазах у тех, кого я никак не могу рассмотреть. В какой-то миг мне кажется, что это происходит внутри моей головы (не в кантовском смысле, то есть не в реально представляемом пространстве, расположенном позади глаз), а в пространстве условном, но тем не менее каким-то образом связанном с реальным объемом, вмещающим весь мой внутренний, а в известном смысле и внешний, мир. Мячик смеха скачет между двух полушарий мозга, дразня их своей недоступностью и независимостью от каждого из них: дискурс и эмоция в равной степени не могут объяснить причин этого однообразного ритмического

движения, постепенно ослабевающего и затухающего. Смех не является ни тем, ни другим, и одновременно, сочетая в себе черты интеллектуального и чувственного начал, представляет собой нечто третье, существующее на стыке привычной для нас дихотомии, отличимый от нее лишь благодаря нашему знанию о том, что существует принципиальный водораздел между флюидами ума и флюидами сердца.

Тонкая сладость падения, затем смутное предощущение спасения, взлет наверх и новое падение, чреватое очередным спасительным подъемом – такова коллизия смеха, превращенного в сюжет, трансформированного в вещь, наделенную способностью самоанализа.

В этой коллизии, в этих движениях безликого персонажа есть все: от глубинного дочеловеческого восторга и ужаса полета в бездну до ненавязчивого интеллектуального фона, подсказывающего, что все происходящее – не более чем шутка или иллюзия. Контраст от ощущения полноты и ошеломляющей раскрытости бытия в момент смеха и своего рода слабоумия и беспомощности, наступающих сразу же после того, как смех покидает меня, разителен и почти необъяснимым. Переведя дух, после приступа смеха, я спустя минуту недоверчиво мысленно оглядываюсь назад и пытаюсь понять, какая сила только что заставляла сотрясаться все мое тело и ослепила мой разум? Что во всем том, что так рассмешило меня, было действительно смешного, если спустя миг от него не осталось и следа, хотя никуда не исчез я сам, и по-прежнему помнятся слова анекдота, вызвавшего у меня безудержный смех?

Начав смеяться, я незаметно для себя изменяю точку зрения на мир. Моя позиция делается принципиально двойственной; я не могу зафиксировать себя ни на одном из полюсов, казавшихся мне прежде незыблемыми. И эта моя беспомощность увеличивает ту силу, которая играет мною, переворачивая весь мой привычный мир вверх ногами.

Во мне, но независимо от меня возникает сила, рожденная осознанием собственной беспомощности: что-то указывает на мою неспособность оценивать событие так как "должно": оценки смешиваются. Вот поскользнулся и упал на улице человек. Это плохо. Но и не так уж пло-

хо – ведь всего-навсего поскользнулся, а не сквозь землю провалился. "Внутренних" подробностей события я не знаю, я сужу только о внешнем.

Отсюда – временное "помешательство" смеющегося, за которым – тень на мгновение возникшей гениальности и возможности все понять до самой последней границы. Энергия, возникшая из осознания немощи, невозможности правильной оценки случившегося. Вот в чем дело.

Энергия смеха – не есть мое достояние. Она приходит извне, она существует уже до того, как я обнаруживаю в себе ее присутствие. Поэтому нельзя сказать, что я вызываю в себе смех или что вещь вызывает во мне смех. Смех завладевает мною, но его сила входит в меня каким-то третьим путем: я и вещь всегда в наличии, а вот смех то приходит, то уходит, не спрашивая разрешения и ничем не намекая о своем приходе или уходе.

В лучшем случае я лишь *совершаю смех.*

Эта удивительная икота разума продолжается до тех пор, пока очередной возврат к исходной ситуации, породившей смех, не убеждает меня в дальнейшей бессмысленности спазма, которому я подчинился с такой легкостью. И все-таки не я прекращаю смеяться, а смех прекращает звучать и жить во мне. Он устает от собственной монотонности и исчезает так же внезапно, как и появился.

Мой ретроспективный анализ дает мне очень немного. Я чувствую, что был марионеткой, участвовал в событии не мною задуманном и организованном. Я совершал колебательные движения меж двумя полюсами. Один убеждал меня в одном, а другой – в обратном: в этом и состояло могущество смеха, его способность достаточно долгое время держать человека в напряжении, к которому он сам не приложил никаких усилий.

Как сохраняется этот смеховой импульс? За счет постоянной его потери: смех состоит из пульсации, но из пульсации с "секретом". Воспринимаются и запоминаются лишь ее пики, ее высшие экстатические точки, тогда как провалы и зияния не замечаются вовсе, так, как будто их и не существует. Смешное выглядит таковым всего лишь мгновение. А затем идет быстрый или медленный спад, отход в состояние прострации, безразличия к происходящему.

Повторяющиеся регулярно "спазмы" смеха резким,

не зависящим от моей воли усилием заставляют меня вернуться к исходной ситуации и понуждают вновь пережить первоначальное чувство комизма так, будто я впервые с ним сталкиваюсь. Однако и эти повторы не всесильны: здесь происходит нечто, напоминающее затухающую под тяжестью работу упругой пружины. Обман в конце концов вскрывается и колебания исчезают. Исчезает и смех, и я с недоумением вновь и вновь пытаюсь понять, что же послужило его причиной.

Нет ничего безнадежнее занятия, чем пытаться понять, как именно работал механизм смеха, какие мысли или образы и в каком порядке могли вызвать во мне смех. Если это мне даже и удастся, то лишь до предела, за которым я отчетливо увижу, что все понятое – умственная иллюзия, не имеющая ничего общего с действительной тайной смешного. Это все равно, что пытаться представить себе два остро отточенных ножевых лезвия, режущих друг друга *крест-накрест*. Первое ощущение, которое дает такой образ – неприязнь, внутренняя, физиологическая дрожь, заставляющая меня поверить в правдивость привидившейся картины. Однако достаточно легкого умственного усилия, чтобы понять: образ ложен. Более того, это вообще не образ в собственном смысле слова, то есть не зрительный или зримый образ. Его нельзя представить, увидеть: лезвия не смогут пилить друг друга *одновременно*, одно из них обязательно останется неподвижным или же начнет соскальзывать относительно другого.

Все это становится ясно в анализе, но разве сам анализ отменяет ту первоначальную физиологическую жуть, которая завладеет всяким человеком, если только он сумеет достаточно четко представить себе эту, как я только что пытался показать, непредставимую картину. Достаточно создать в себе иллюзию того, что видишь нечто, и разум, поверив в мираж, отказывается от расследования, первый же шаг которого показал бы, что образа как такового на самом деле не было. Однако незримый, невидимый образ все-таки делает свое дело, рождая в нас ощущение столь же сильное, как если бы оно было вызвано действительным событием.

Так же и в смехе: мгновенно и незаметно для меня самого свершающийся анализ как бы отменяет, опровергает первоощущение, с которого начался смех, но оно

от этого не ослабевает, и уже через секунду вновь способно ослепить меня и заставить испытать чувство падения в бездну алогизма, из которой меня вновь начнет вытягивать пружина скрытно работающего аналитического механизма.

Ощущение смешного, не выдерживающее при близком рассмотрении элементарной рациональной критики, легко выживает и обводит вокруг пальца разум, готовый вновь и вновь обмануться. Ясно видя всю простоту поставившей его в тупик ситуации, разум не способен ее одолеть. Эта простота – неразрешима. Очевидная как секрет Полишинеля, она остается загадкой для самого смеющегося, прилагающего тем не менее все новые и новые усилия для того, чтобы ее разгадать.

Смеясь, я всякий раз делаю интеллектуальный рывок, который смог бы разрушить "щекочущую" мой разум иллюзию. Но, наткнувшись на пустоту, я теряю над собой контроль и освобожденный и своенравный поток непостижимой для меня радости – лишающей меня разума, и одновременно насквозь пропитанной интеллектуальной энергией – захлестывает меня и заставляет совершать универсальный смеховой ритуал.

В таком описании, как, впрочем, и в "научных", немало противоречивого. Зато оно обладает одним, но неоценимым преимуществом: оно схватывает одновременно покой и движение, начало и конец, соединяет крайности, играет с ними, переставляя местами или же превращая одно в другое.

Эта противоречивость – не столько итог небрежности мысли, сколько уступка самой жизни. Динамичный, пульсирующий, "протеистичный", как сказал бы Жан Поль, исходно противоречивый смех провоцирует соответствующий его духу тип описания, в котором смогла бы сохраниться хотя бы частица жизни. Задача явно невыполнимая, зато столь же явно и то, что иного пути не существует, если быть диалектичным "до конца": вслед за антиномистами остается только повторить, что наиболее сильным описанием вещи может быть то, которое одновременно содержит в себе и утверждение и его отрицание. Этим принципом, не доводя его, конечно, до абсурда, можно руководиться, оживляя схему, под которую

мы подгоняем мир, – ругая ее и в то же время понимая, что без нее нам не сделать ни шагу.

Таким был путь Бергсона, давшего один из лучших образцов психологического анализа смеха, описав его через набор антиномий, которые только и смогли удержать в поле анализа ускользающую, эфемерно-дразнящую материю смеха.

Вышло, что смех – это продукт равнодушия, спокойствия души, и он же – сильнейшая эмоция, имеющая к тому же выраженное “общественное значение”.

Смех – дитя интеллекта, и он же – бессознателен, неосознаваем в своих истоках.

Смех – родствен эстетике, и он же – не умещается в ее границах.

Я уже говорил, что смех начинается с временной задержки дыхания, похожей на оцепенение, которое охватывает человека, неожиданно провалившегося в пустоту. Однако это замирание дыхания перед смехом символично еще в одном отношении. Здесь объединяются вместе и сам смех и его направленность изнутри – вовне, из человека – в мир, напоминающая нам о направлении, в котором действует смерть.

Миг явления, зарождения смеха есть одновременно и миг символической мгновенно-преходящей смерти смеющегося. Для того, чтобы заново народиться в смехе (а этот архаический смысл телесного рождения сохраняется и в смехе ума), надобно сначала умереть. Так внешне случайная физиологическая подробность оказывается вполне осмысленной. Странный вопрос о том, с чего начинается смех – с выдоха или вдоха, обнаруживает некий символический порядок, нарушив который, мы потеряем что-то важное и в самом смехе.

Смех застает нас внезапно, а это означает, что действительно подвижен он, а не мы. Смех приходит тогда, когда сам того захочет, а не тогда, когда мы его ожидаем. Миг рождения смеха в недрах временно умершего ума проявляет себя во внешнем, поверхностном: в оцепенении, предшествующем смеху, и в выдохе, с которого он начнется. Отсюда – один шаг до символики движения изнутри-наружу, каковую можно увидеть, например, в текстах А. Платонова. Смех движется наружу, он вы-

вается из человека – и в физическом и в символическом смысле. В этом движении вовне – его сила (смех – гений общения), и в этом же – его связь со смертью, которая тоже всегда действует изнутри, какой бы внешней ни выглядела причина, ее вызвавшая. От смеха можно лопнуть. От смеха хватаются за бока, будто стараясь удержать свое тело от неминуемого взрыва: как говорит Честертон, "смех центробежен"[1]. Центробежна и смерть, выворачивающая тело, как пустой карман, делающая внутреннее – внешним, тайное – явным, предлагая умершему человеку два главных своих знака – застывшие открытые глаза и странную улыбку.

*Смех и улыбка.* Их смысловое разделение традиционно: улыбка всегда идет как смягченный, умиротворенный, ослабленный, оженствленный смех. Смех же, напротив, подчеркнуто брутален, ибо в своем архаическом – и еще глубже – природном первоистоке призван демонстрировать мощь воина, его мужество, молодечество. То, что во многих древних и современных языках слово "смех" – мужского рода, далеко не случайно, здесь скрыта самая суть дела. Хохот, какой бы интеллектуально-утонченной ни была его причина, всегда немного груб и содержит в себе нечто вызывающее: именно эта черта смеха – скрытая, подразумевающая, хотя бы и против воли смеющегося, ярость, и составляла главный смысл архаического, богатырского или военного смеха.

Иное мы видим в улыбке. Главное здесь, если не идти на поводу у случайностей и крайностей, – в указании на дружелюбие и благорасположение, как бы оттеняющие агрессивно-эротическую подоплеку смеха мужчины. Так обретает особый смысл "улыбка-согласие", которой в мифах девушка отмечает и призывает своего избранника. Воин смеется победительным смехом, умерщвляющим врагов и устрашающим женихов-соперников, а девушка согласно улыбается, отвечая тем самым на этот мужественный смех-призыв.

В более позднем культурном переосмыслении улыбка становится не только универсальным знаком благорасположения и уважения, вытеснившим древнейший смысл согласия и покорности, но и знаком, выражающим сопричастность к божественному началу. Улыбка идет как

знак мистической радости, и потому ее смысл уже находится на грани, отделяющей собственно человеческое чувствование от чего-то более значимого и высокого. Все, что так или иначе говорило о ярости, прячущейся в маске смеха, здесь изжито, вытеснено радостью, которая точно так же оказывается неизмеримо выше той, что сопровождала в мифах радость смеха-рождения. Одновременно с этим мистическая улыбка не содержит в себе и ничего смешного; в этом смысле она отрывается от всего универсума смеха, сохраняя лишь внешнее сходство с тем, что мы могли бы обозначить при помощи слов "смех", "радость" или "улыбка". Иначе говоря, феноменология мистической радости-улыбки – это уже совершенно особая феноменология. Она не только выпадает за границы человеческого смеха, но и вообще не поддается анализу как таковому; описаний же ее можно найти довольно в мистической литературе, дающей примеры впечатлений весьма ярких, хотя, несомненно, и уступающих тем, что были пережиты, восчувствованы в действительности.

* * *

О "потере себя", о "самозабвении" в смехе и о его связи с эротикой выразительно сказал Ж. Батай[2]. Его размышления некоторым образом соприкасаются с тем, что мы говорили по поводу "самостоятельности" смеха и направления его смыслового движения.

Смех "обезличивает" человека, он становится не похож сам на себя. Это объясняется тем, что смех не принадлежит нам; смех выступает как особая самостоятельная сила, завладевающая личностью и переделывающая ее на новый лад. Человек – инструмент для смеха, условие его осуществления.

Однако это "обезличивание" парадоксально, ибо уравнивая, убирая одно, смех обнажает, обнаруживает другое, прежде не вполне заметное. Смех открывает "физиономию ума", и потому именно он оказывается в состоянии раскрыть тайну лица, указать на что-то очень важное в незнакомом человеке. Противоречия здесь нет, так как "обезличивая" нас, навязывая нам себя, смех заставляет нас снять с себя маску обыденного приличия, ту маску, которая уже почти окончательно приросла к нашему ли-

цу. В смехе – внутреннее выходит наружу, делая лицо смеющегося иногда почти неузнаваемым.

Человек "теряет себя" не от смеха и не от любви, а от того, что смех и любовь, будучи феноменами духовными по существу, приходят в противоречие с тем, что Ницше назвал "духом тяжести" – с материей тела, удерживающей и приземляющей все духовные движения. И смех и любовь нацелены вовне, ориентированы на другого: двигаясь из глубины человеческого существа, они пытаются увлечь за собой всего человека, призывают его выйти за свои границы и стать другим, слиться с другим, с тем, на кого направлены смех и любовь. Однако встречая упорное сопротивление телесности, заинтересованной лишь в самоограничении и самосохранении, человек лишается сил и изнемогает – изнемогает от любви и смеха.

Высшая форма подобного рода движения, когда эротика уступает место чистой любви, а смех – тихой мистической радости сопричастия, уже мной упоминалась. Однако этот феномен лежит уже вне пределов феноменологии как таковой, и если мы вернулись к нему опять, значит, круг, начатый нами,

замкнулся.

# ...ОПЫТ НЕСМЕЯНИЯ

О ТОМ, когда это началось, я могу теперь лишь догадываться – я имею в виду не само событие, а его предвестья, первые, не вполне еще очевидные предварения. Память предлагает то одни, то другие случаи, но я знаю наверное, что истинного начала мне отыскать все равно не удастся. Я, как и всякий человек, помню себя уже смеющимся – легко и вольно – так, будто обучался этому искусству у опытного мастера, будто смех жил во мне еще до того, как я ощутил на себе его удивительную силу и могущество.

...Я ударяю ногой по краю весеннего, изрытого пещерками сугроба, обжигающие брызги разлетаются во все стороны, и я улыбаюсь и смотрю на синее блестящее небо, на белое горячее солнце. Это – одно из самых первых воспоминаний о смехе. Другое, идущее рядом с ним, тоже весеннее: большие куски льда, разноцветные от замерзших в их глубинах тонких бензиновых разводов. Я трогал льдины руками и, смеясь, складывал в горку рядом с кирпичной стеной московского дворика, где начиналась когда-то моя детская жизнь.

Собственно, это и был смех детства и весны. Я смеялся оттого, что мне было хорошо, я улыбался льду, внутри которого жили несказанные переливы цвета; нечто подобное можно увидеть на грудке молодого голубя-сизаря. Это, наверное, и есть "улыбка природы" – улыбка голубя, солнца, льда...

* * *

Ничто так не открывает сути человека как его смех. Об этом выразительно сказано у Ницше и Толстого. Но почему именно смех открывает человека? Отчего именно

смех "предает", как сказал бы Ницше, смеющегося, показывая в нем то, что сам человек пожелал бы скрыть?

Смех "предает" потому, что исходит не от нас (как мы наивно полагаем), а приходит извне, – как принудительная, всепобеждающая сила. Смех как особая форма *принуждения.* Розанов ощущал это как давление: "Смех может только придавить". Но разве дело лишь в направленности внешнего усилия? Смех способен не только придавить нас к земле, но и поднять вверх, задержать или вообще отодвинуть в сторону. Смех волен делать с нами все, что пожелает. Он свободен по-настоящему, а мы, смеясь, испытываем лишь иллюзию свободы, спеша назвать в романтическом упоении и смех и свободу своим достоянием.

Для смеха нет тайн в человеке. Вот почему он так легко открывает и выводит напоказ, на лицо все то, что человек хотел бы скрыть от других или от себя самого. Смеясь, мы предаем себя; другое дело, что для кого-то это предательство оказывается счастливым: красота души рассвечивает лицо светом улыбки, какую обыкновенно можно увидеть лишь на детских лицах. Вот почему смеха интуитивно боится тот, кто чувствует в себе некий душевный изъян. Иногда встречаются люди, которых вообще трудно помыслить смеющимися. Кажется, если бы они улыбнулись, произошло бы что-то необычное: возможно, они превратились бы в настоящих людей, а может быть, исчезли – так, будто их и не было никогда на свете.

* * *

Клоун съезжает вниз по висящему дугой канату и падает в воду. Я смеюсь и, кажется, я смеюсь потому, что мне смешно. Это – настоящий смех. Но что же выбрать мне теперь: мой плоский, грубый, хотя и подлинный смех над упавшим в воду человеком в ярком колпаке или же ту тихую странную улыбку, которая зародилась во мне при виде уходящих в глубь леденцовой зелени льда тонких разноцветных змеек?

Я понимаю, что смех над клоуном был смехом истинно человеческим, что несмотря на свою грубость и неза-

мысловатость он являл собой главное – противостояние злу, то есть то, чему я научился много позже, чем умению улыбаться весеннему солнцу и льду. Я это понимаю. Но внятно мне и другое: пусть я обманулся блеском того, что не содержало в себе внутреннего смысла, пусть мой смех о разноцветном льде был высшей и последней точкой стихии *чувства*, тогда как смех у арены представлял собой первый шаг начинающего свою жизнь и ни на миг не забывающего о грядущей смерти *ума*. Пусть одно было концом, а другое началом, но все же... Та удивительная радость-улыбка, которая родилась во мне, когда я держал в руках чудные ледяные цветы: откуда она? Только ли от природной или, грубее, животной тяги к блеску и сиянию, и если даже это так, то нет ли здесь намека на что-то гораздо более высокое и таинственное? Отчего сорока несет в гнездо блестящую игрушку? Одному Богу известно. С высоты нашего смеха – оценивающего и парадоксального – смех весеннего света, смех блеска есть нечто преодоленное и числящееся за давним прошлым: в “Мифологии смеха” я подробно перечислил пары, которые смех образует со светорождающими символами. Но, может быть, такая оценка светового смеха преждевременна: ведь на самом деле, совершенно неясно, завершением чего именно является этот архаический смех, и идет ли вообще речь об одном только историческом движении вверх – неуклонном и постоянном? А что если это всего лишь эпизод, всего лишь очередное и мучительное возвышение после забытого нами падения вниз с высот, о которых мы можем только догадываться?

Когда я вспоминаю дивный разноцветный узор, застывший в глубине льда, я снова улыбаюсь, и мне кажется, что я улыбаюсь чему-то оставшемуся в прошлом – не только в моем, – вообще в прошлом. Чему-то такому, что обещает вернуться и показаться когда-нибудь во всем своем неприступном блеске и великолепии.

* * *

Ужас Трофолии настиг меня в детстве. Для этого мне не пришлось спускаться в легендарную, усыпляющую смех пещеру: ее сумрак и холод сами проникли в меня,

заставив однажды затаить дыхание и сдержать уже готовый свершиться смех. Прозвучало что-то смешное, и когда все вокруг засмеялись, я почувствовал, что не могу даже улыбнуться: испугавшись, я ушел в лес на целый день. С темного листа шиповника я поднял зеленый огонек светлячка и улыбнулся. Живой свет спас меня тогда от испытания, для которого нужен был ум более зрелый и спокойный. Я даже не понял, что произошло: странное только чувство осталось. Будто вошел в какую-то серую, не имеющую границ комнату и сразу же вышел из нее: был, не был?

* * *

Отчего мы *не смеемся* во сне? Редкая улыбка, выходящая иной раз на лицо спящего, не в счет – она знак удовольствия, блаженства, но не смеха. Улыбка приходит оттого, что нам хорошо, а не потому, что смешно.

Удивительно: сон – это жизнь без смеха. Есть радость, страх, печаль, гнев, а смеха нет – почему? Возможно, дело в умственной сути смеха. Не только "сильное чувство", как считал Бергсон, но и сон убивает смех. Свет разума гаснет во сне, и спящий перестает отделять себя от того, что видит в снах. Поэтому любая, даже самая нелепая с обычной точки зрения вещь воспринимается им как вполне приемлемая. Спящий не может взглянуть на свои фантомы со стороны (со стороны ума), а раз так, то все привидевшиеся гротески и сбывшиеся метафоры кажутся ему вполне естественными: может быть, страшными или пугающими, тревожными или радостными, но не странными. Даже встретив во сне своего двойника, мы можем испугаться или обрадоваться ему, но никак не удивиться. Почему? Потому что во сне умирает то, что составляет ядро разума. Сон – убийца или, мягче, усыпитель смеха, а смех – знак разума.

Примечательная связь, до сих пор никем не осмысленная как связь существенная: во сне нет не только смеха, но и *удивления*. Смысл этой связи не составляет секрета:

потому и не смеемся мы во сне, что ничему не удивляемся. Причем дело тут не столько в порядке причины и следствия, сколько в смысловом родстве – смех и удивление отсутствуют во сне по одной и той же причине. Во сне нет рефлексии, без которой подлинно умственный взгляд на вещи невозможен. Здесь есть логика ассоциаций, логика вывода, есть интуиция и методическая проверка памяти, здесь есть все, кроме острия рефлексии, позволяющей человеку оторваться от себя самого и увидеть со стороны, как другого. "Сторож ума", как сказал бы Платонов, здесь если и бодрствует, то, во всяком случае, ничем себя не выдает.

С этим же связана еще одна особенность – тоже вполне очевидная, но, тем не менее, сразу же приобретающая новый смысл, когда мы прибавляем ее к уже сказанному. Отчего, едва проснувшись, мы так легко и так безнадежно основательно *забываем* свои сны? Кроме отдельных, перепутавшихся между собой кусков от волшебной феерии сна чаще всего ничего не остается уже через несколько минут после нашего пробуждения. Иногда мы что-то запоминаем, но все же в огромном числе случаев не помним вообще ничего, и лишь случайное событие дня – звук, запах, цвет – может неожиданно напомнить нам о каком-то начисто забытом сне.

Отсутствие смеха и удивления во сне, а также наша готовность забыть сам сон составляют, таким образом, единое смысловое целое, в котором одни элементы объясняются через другие. Если смех это удивление разума перед открывающейся перед ним возможностью ответить на нелепость или зло не нелепостью и злом, а парадоксальной радостью, то чего же можно ожидать от сна, где нет разума в собственном смысле этого слова, где нет удивления и где даже самые чудовищные вещи кажутся чем-то вполне допустимым? Что может запомнить, удержать в памяти (во всяком случае доступной нам памяти) ничему не удивившийся, ничему не рассмеявшийся ум, да и как вообще можно запомнить то, что было просто прожито, а не осмыслено и оценено?

Я не удивляюсь, что мы так быстро забываем свои сны, события, показанные нам во сне. Я удивляюсь, как мы вообще что-то запоминаем, что-то выносим из мира, где нет ни удивления, ни рефлексии, ни смеха.

* * *

И стыда. Правило антитезы подсказывает, а интуиция подтверждает: сны свободны не только от смеха, но и от стыда.

В свою очередь и это объяснимо. Откуда взяться здесь стыду – чувству, предполагающему обязательную работу ума, если спят два других его спутника – удивление и смех? Во сне нет "другого" – вот в чем дело. Есть только "я", поселившееся в разных персонажах сна, "я" разорванное, чувственное, способное, может быть, расслышать смех любовной радости или ощутить эротическое смущение, но закрытое, отгороженное и от смеха разума и от нравственного стыда.

* * *

Сны свободны от смеха. Это поддерживается и их символическим смыслом.

Сон – метафора смерти. А смерть – есть царство несмеяния. По смеху мертвые могут узнать живого человека, ибо единственный запрет, который миф налагает на человека, спустившегося в царство мертвых, это запрет на смех. Запрет оглядываться назад, которому должен был следовать Орфей, выходя из обители Аида, на самом деле был превращенной формой запрета на смех. О смехе греческий миф уже успел забыть, но смысловое отличие поворота лицом от поворота спиной все же удержал[1]. Скорее всего, в гипотетическом оригинале-источнике Орфей засмеялся, выдал свою радость (смех-возрождение) и тем самым, нарушив правило, навсегда потерял Эвридику.

В запрете на смех скрыта, может быть, одна из наиболее глубоких причин, по которой в платоновском Чевенгуре не слышно смеха – ведь в царстве смерти не смеются.

* * *

Во сне мы не смеемся оттого, что спит наш ум. Когда же он бодрствует, лишь самые сильные из душевных движений способны заставить смех умолкнуть и отступить. Даже такие мощные чувства, как боль или ярость, не могут нас лишить способности смеяться. Смех в равной мере дает себя знать и в истерике страдания и в энтузиазме гнева.

Более трудным препятствием для смеха становится обида, стоящая посередине между гневом и стыдом. Обида – сестра стыда, но сестра сводная. Она похожа на стыд и одновременно не похожа. Сила страдания, его боль в стыде и обиде вполне сравнимы, но при этом в одном случае мы не помышляем о сопротивлении, а в другом, напротив, все наше существо наполняется жаждой мести. И если стыд законно – незаметно для себя самого – обнаруживает себя в растерянной улыбке или нелепом смехе, то обида отказывается от смеха самым решительным образом. Она просто не дает ему хода, ибо вся она – есть приуготовление, предощущение грядущего отмстительного действия. В этом важное отличие обиды от гнева, который уже есть осуществление отмщения или, во всяком случае, иллюзия того, что отмщение уже началось.

Обида рождается от невозможности ответить обидчику, по крайней мере, ответить сразу же и достаточно действенно, гнев же – от чувства собственной силы; гнев – не приуготовление, примеривание к ответу, а сам ответ. Гнев – сила, поэтому он способен объединяться со смехом – не с тем жалким смехом, которым пытается прикрыть свое бессилие стыд, а со смехом мощи и праведного возмущения. Смех гнева есть смех богатырства, смех воинствующего мужества. Он открыт и прост, как сам гнев. Закрытая же сама на себе обида ничего не выпускает наружу, в том числе и смех: улыбка здесь, так же как и в стыде, прикрывает, прячет совсем иное переживание, которое она призвана выражать на самом деле. Но если к стыду улыбка смущения идет сама, непрошенно, то к обиде она присоединяется редко и неохотно. Затаив обиду, мы заставляем себя улыбнуться; для этого нам нужно усилие, насилие над собой, которые чаще всего лишь еще выразительнее показывают, что нам вовсе не до смеха.

* * *

Возвращаясь к тому странному времени, когда судьба испытывала меня опытом несмеяния, я могу сказать, что ни обида, ни гнев, ни стыд не были причиной произошедшего.

Я не помню вообще какого-либо сильного чувства, которое могло бы, как об этом говорил Бергсон, встать на пути смеха, требующего известного душевного спокойствия.

Очевидно, что с одними чувствами смех объединяется легко, а с другими трудно: здесь положение примерно такое же, как и в парах, которые я рассматривал в "Смехе и зле": нетрудно совместить смех со злом, много труднее – с жалостью, если это вообще можно сделать.

Сделаем еще один шаг. К чему еще не может или не хочет присоединиться смех? К тоске, скуке, наконец, к серьезности. Попробуйте сказать "тоскливый", "скучный", тем более, "серьезный" смех. Это трудно выговорить, хотя мысленно допустить, что смех способен быть таковым, мы все-таки можем. Довольно уже того, что эти чувства живут внутренним ожиданием смеха: достаточно легкого поворота мысли или ситуации, и скука и серьезность сменятся улыбкой иронии или живого интереса. Объявившись же, смех легко подомнет их под себя. Мало что способно остановить в нас способность к смеху. Возможно, ничто не способно. Ничто, кроме *страха*.

* * *

Страх – единственное чувство, могущее поспорить со смехом на равных. Правда, равенство здесь весьма необычное: смех и страх сопоставимы друг с другом по своей мощи, по той беспрекословной решительности, с какой они захватывают наше существо, подчиняя своей власти все наши помыслы: мы принуждены смеяться или испытывать страх. Но одновременно смех и страх расходятся в направлении своего смыслового движения. Если смех это жизнь и движение от небытия к бытию, то страх представляет собой нечто противоположное. Он – посланник

смерти, он – приуготовление к ней. В каком-то смысле страх вообще равен смерти, ибо тот, кто охвачен страхом, уже умер как человек, ведь страх первым делом убивает мысль. Если верно, что смех сделал из животного человека, то столь же верно, что страх вполне способен сделать обратное. "Животный страх" – словосочетание, в котором схвачена самая суть дела: подобно тому, как смех стал одним из важнейших элементов дефиниции человека, страх мог бы стать таковым в дефиниции животного. В сущности, в этом состоит смысловая подкладка всех построений Бахтина; его концепция смеха – это прежде всего ответ на вопрос эпохи страха и террора: смех против страха.

Страх умерщвляет разум, а разум дает жизнь смеху. Страх похож на стыд (стыд тоже склоняет нас к небытию), но, в отличие от страха, стыд делает это не тайком от вопрошающей мысли, а исключительно благодаря ей. И хотя стыд и страх родственны – вспомним платоновское определение стыда как страха перед ожидаемым бесчестьем, – меж ними лежит пропасть, отличающая бытие от небытия, мысль – от отсутствия мысли. Здесь скрывается еще одна причина, по которой страх не может быть антитезой смеха, хотя они и движутся в прямом смысле в противоположные стороны. Если смех есть верхняя граница проявления мира чувств – чувств, облагороженных мыслью, то страх – это его подвал, низ, питаемый темными водами, которые поднимаются из самых потайных глубин природной почвы.

* * *

Пытаясь понять, что было причиной моего вынужденного опыта несмеяния, я не могу обвинить в этом ни обиду, ни тоску, ни даже страх. Это пришло само собой, в обычный день поры моего юношества, пришло – бесцветное и пустое, как тень – и ушло, как тень – медленно, своим, а не мною расчисленным путем.

Метафора тени здесь, пожалуй, наиболее уместна; она работает на другую – "солнце-смех", "свет-улыбка". Тень и свет действительно связаны друг с другом: своими

дорогами, не спрашивая нас, движутся светила и планеты. Кому придет в голову смеяться, видя, как черный край луны постепенно закрывает диск солнца? Мое несмеяние было подобно затмению; может быть, затмению внутри моей головы?

Сначала было что-то смешное, как и тогда в детстве, какая-то шутка, общий смех, и мое неожиданное спокойствие, мое несмеяние.

В голове было пусто и ясно: все вещи и слова сделались прозрачными, понятными и оттого неинтересными. Я видел, как устроена всякая шутка, как соединяются между собой ее части и что в ней припрятано напоследок: я слушал анекдот, но не так, как все, а будто с конца.

Вскоре я сделал открытие, которое меня не обрадовало. Я увидел, что в каждом слове, вызвавшем смех, пряталось *зло*, вернее, каждое смешное слово было зеркалом, в котором отражалось зло. Вещи, прежде мной незамечаемые, встали теперь в один ряд; их родства уже нельзя было не заметить. Стало очевидно, что смех звучал в ответ на рассказ о том, как кого-то обманывали, оскорбляли, мучили. Чтобы проверить это, достаточно вдуматься в любой по-настоящему смешной комедийный ход, во всякую, особенно врачебную или армейскую, шутку. Отличие же высокого юмора свелось лишь к тому, что его анализ требовал большей умственной работы; по существу же дела, речь здесь шла о тех же самых вещах, но только поданных более отстраненно или завуалированно.

В сказанном нет открытия, все это давно было известно и понято. Но одно дело знать и понимать, и совсем другое — ощутить эти вещи как нечто по-настоящему значимое и неумолимое. Мою тоску сменил страх, который, в свою очередь, был вытеснен напряженным ожиданием нового испытания или прекращения затянувшегося опыта.

* * *

Время несмеяния стало для меня и временем недеяния. Смеющийся смеет жить, смеет действовать. Когда же смех уходит, то вместе с ним уходят и все желания,

составляющие если не счастье существования, то хотя бы его смысл, иллюзию смысла.

Несмеющийся выглядит враждебным, ибо отказывает окружающим в их праве на общение: улыбка, пусть и понятая сугубо по-лоренцовски, как свернутая в ритуальный оскал агрессивность[2], служит знаком доброжелательства, желания быть понятым и понять другого. Не случайно поэтому совпадение смыслов прозвища Тимона – "человеконенавистник" – с тем, что никто не видел его смеющимся. Однако Тимону было все же куда отступать, ибо, если верить Диогену Лаэртскому, он все же смеялся, хотя и делал это только оставшись в полном одиночестве. У меня же не было и этого. Смех вышел из меня, забрав свое зеркало. Мой ум остался наедине с самим собой: острие рефлексии встало против точно такого же острия, но только теперь это было не отражение мысли в защитительном зеркале иронии, а одна и та же мысль, очищенная и беспощадная, вставшая против точно такой же – очищенной и беспощадной.

Что делать человеку, если из него вынут смех? Тим Талер хотел смеяться, но не мог: губы отказывались растягиваться в улыбку. В этом психологическая недостоверность романа Крюса. Ведь дело состоит совершенно в другом: изобразить смех на лице совсем не трудно, но где взять желание смеяться, где взять ощущение смешного?

Из моего положения можно было извлечь лишь одну пользу: образы, казавшиеся прежде цельными и неразложимыми, начали открывать свое устройство, наводящее на изумление своей простотой и ясностью. Однако смеха здесь уже не было: он оказался платой за понимание, и потому само понимание не радовало, хотя, конечно же, шло на пользу и ложилось, входило в меня неоценимым опытом.

* * *

"И всех нас гроб, зевая, ждет..." Это пушкинский смех. Но мне было не до смеха. Я видел отдельно луч смеха и отдельно стоящее или лежащее человеческое тело: тело живое и тело мертвое. Самое время для принуди-

тельного курса онтологической поэтики: я имею в виду возможность понять то, как метафора видоизменяется, раскручивается, становясь спасительной отдушиной для ума, тоскующего о бессмертном человеческом теле.

Подобно ящику фокусника, образ распахнул створки и показал свои потайные стеклышки и веревочки. "Зевающий гроб" – пустой гроб. Что есть пустота? Это то, что может быть или, вернее, должно быть заполнено. Чем? Телом. "Зевающий": зевать – значит хотеть спать. Но "спать" – равно "лежать", ведь спят лежа. Так мотив гробовой пустоты, которую можно заполнить телом, объединяется с мотивами сна. "Спать" – закрывать глаза, лежать с закрытыми глазами. Это уже тема смерти, умершего тела: "забыться, умереть, уснуть...". Сон – эвфемизм, иноформа смерти.

Еще один отдельный смысл дает зевающий рот: зевать – значит открывать рот, а открытый рот – знак поглощения, съедения. Рот гроба съедает человека, земля питается людьми, та самая земля, которая сначала рождает, а потом выкармливает нас своими плодами – "Из праха еси и в землю отыдешь"... В ряду образов смерти-рождения метафора съедения очень важна, ибо воздействует на самое глубокое в нашем телесном существе. Не понимая образа буквально, мы, тем не менее, ощущаем его мощь. Наконец, зевота – знак скуки: идет время, долго-долго тянется его нить; гроб ждет и ему скучно. Ждет он, и ждем мы, но ждем по-разному. Тело и приготовленный для него зевающий гроб: смешно это или нет? Интуитивно Пушкин взял самую суть: скука, зевота противоположны веселью. В скуке смерти скончался смех. Но откуда тогда улыбка, являющаяся на губах читателя? Скука смерти преодолена, она осмеяна. Гроб грядущий в миг улыбки *прощен нами*. Вот что главное. Зевающий гроб – это уже что-то милое, едва ли не домашнее. Нужно ли тут добавлять что-нибудь еще, если платой за возникнувшую в нас симпатию оказывается наша собственная жизнь?

Проще, чем у Пушкина, не скажешь. Это один из тех случаев, когда мысль выражена именно в тех словах, в ко-

торых она должна быть выражена. В ней истина простоты окончательной и вместе с тем оптимистической: есть что-то, чего мы пока не знаем, есть надежда...

* * *

Такой или примерно такой работой был занят мой ум в то странное время несмеяния. Я жил в нем несколько дней и внешне оно – для окружавших меня людей – наверное, мало чем было примечательно. В числе же моих потерь, помимо смеха, был, как того и следовало ожидать, и стыд. Я перестал смущаться, ибо вместе со смехом ушел его смысловой двойник-противовес. Жизнь сделалась однотонной. Время несмеяния усыпило меня так, что я уже не был уверен, хочу я изменений или нет. Ум устал от себя самого, и сон стал спасением, ибо только во сне, где смеха нет и не должно быть, я чувствовал себя на своем месте.

Зевота гроба превратилась в зов. Но зов этот был невыносимо скучен: у того, кто способен смеяться, он вызвал бы смех, у меня же – невнятную тоску по живому чувству, тоску осознающей себя безысходности; тут ближе всего, наверное, лермонтовское: “Душа сама собою стеснена”...

Я исчезал, растворялся в пространстве сна, размывшего не только очертания окружавших меня лиц и предметов, но и мысль об ушедшем и грезу о будущем. Лишь иногда я ощущал вопрос, обращенный даже не ко мне, а *к кому-то* во мне, к кому-то, знающему и понимающему меня лучше, чем я сам. Я замер, застыл на проволоке посередине между двумя равно манящими безднами: меня тянуло вниз, туда, где смеха еще не слышали, где царил полумрак животного предчувствия иного будущего, и – одновременно – вверх, откуда смех ушел, ибо оказался уже ненужным, излишним – к чему бледный огонек улыбки там, где есть бездна света?

Окончательный выбор был сделан за меня. Время несмеяния закончилось, ушло так же незаметно, как и пришло. Явился смех, вернулось ощущение жизни. Вот случай, когда о принудительной силе смеха можно сказать доброе слово. Смех, каким бы таинственным и недоступ-

ным разумению ни было его происхождение, хорош уже тем, что принуждает нас к жизни. Может быть, он делает это потому, что знает о вещах, не известных нам. Смех – знак иного состояния мира, о котором мы можем пока только догадываться: он – посланник будущего, и он тянет нас в это будущее. Вот откуда его принудительная сила, его свобода, его власть над нами. Смех приходит за нами для того, чтобы будущее могло сбыться.

* * *

Вот, собственно, и все. Что же здесь самое главное? Главное – дотянуть до смерти, а там видно будет – вот что предлагает смех разуму, всякий миг готовому назвать жизнь бессмысленной перед угрозой неминуемого конца. В этом *онтологический* смысл смеха, и если этот смысл осознан, то можно ли требовать от смеха еще чего-то

большего?

# Смех и время

**О**тчего мы смеемся, когда видим на экране убыстренную съемку, и не смеемся, когда видим съемку замедленную? Что заставляет нас в одном случае испытать своего рода умственное оживление, а в другом – род оцепенения? Может быть, в этом сказывается наше неосознанное отношение ко времени, к ходу времени? Кадры замедленные и убыстренные показывают вполне наглядно, как по-разному течет время: разной оказывается и наша оценка этого движения. Замедленное движение зачаровывает, заставляет с особым вниманием следить за каждым поворотом тела, руки, лица. Собственно, это можно увидеть не только в кино. Классический балет во многом опирается на возможности замедленного плавного движения, создающего эффект затухающих или нарастающих пульсаций. И в танце же можно найти примеры иного рода – комическое убыстренное движение, перекликающееся с движениями марионеток кукольного театра.

Бергсон сказал бы, что все дело в "автоматизме", и был бы прав. Но прав лишь наполовину. Конечно, косность машины, ее автоматизм противостоят естественной плавности человеческих движений. Однако этого все же мало, чтобы объяснить причину смеха над неестественно быстрыми движениями танцора или киноперсонажа. Я не хочу сказать, что мы всегда смеемся над этим. Так, весь немой кинематограф с его персонажами-марионетками не казался смешным современникам, хотя движения персонажей в нем были неестественно быстрыми. Сегодня же любые кадры старого кино прежде всего

обращают на себя внимание своей забавной частотой, а уж затем мы начинаем следить за происходящими событиями. Для того, чтобы понять причину этого изменения, надо учесть то, что по мере развития кинематографа, его приближения к "натуральной" жизни, сменились и акценты зрительского восприятия. Зритель немого кино не знал другого кино. И хотя он, несомненно, видел, что скорость движений реального человека и киногероя далеко не одинакова, он воспринимал убыстренное движение в кино как "данность", полностью поглощенный, пораженный самой возможностью увидеть на экране какое-то подобие жизни. Позднее, когда кино пришло в "норму" и зритель привык к совпадению кинематографического и реального движения, прежние скачки и дерганья персонажей стали казаться неестественными и смешными.

Но почему же все-таки убыстренное движение вызывает улыбку? Я думаю, все дело здесь во времени. Мы не можем относиться к времени равнодушно, как бы ни старались. Мы живем во времени, мы сами есть время и путешествуем по жизни со скоростью самой жизни. Нам ли быть равнодушными к ходу времени? Поэтому, когда мы видим на экране, как в прямом смысле слова наглядно изменяется ход времени, как оно то убыстряется, то замедляется в съемках замедленных и убыстренных, это потрясает самые глубины нашего существа. Замедленное движение – это замедленное время, это растяжение времени жизни, и, соответственно, – отодвигание смерти: это фаустова надежда на то, что время можно остановить. Отсюда – наше оцепенение перед замедленным движением, отсюда то, что мы называем красотой и благородством движения.

Напротив, слишком быстрое движение это ускорение времени и – таким образом – ускорение движения, к смерти. Смех – защита человека перед неизбежностью смерти. Оттого и появляется он в тот момент, когда мы видим киногероя, *спешащего* к своей смерти. Разумеется, я говорю о скрытых ходах сознания, об интуитивной оценке, логические и онтологические основания которой почти никогда себя не обнаруживают. Мы видим быстрое – смешное – движение и – смеемся. Нечто подобное можно встретить и за границами кинематографа;

просто в кино связь смеха времени и смерти очень показательна. На нее можно посмотреть *со стороны*: со стороны зрителя, надежно защищенного от того, что происходит на киноэкране, незримым экраном эстетической дистанции.

* * *

Работа ума, оценивающего ход времени, незаметна для нас, но, похоже, именно она решает дело. Вот ребенок надел большие папины ботинки; его ножки тонут, путаются в них. Он смешон и трогательно нелеп. Почему? По многим причинам и, в том числе, еще и по той причине, о которой я говорил. Большие, взрослые ботинки на маленькой детской ножке – это своего рода убыстренное движение вперед по шкале возраста. Аналог экранной гонки времени. Отсюда и смех – как защита перед временем.

Еще пример. Из парикмахерской выходит хорошо знакомый нам человек. И странное дело: нам кажется, что он стал выглядеть моложе. Так же воспринимают и нас, когда мы пострижемся покороче. Выходит, укорочение волос и ощущение помолодевшего лица как-то связаны друг с другом? Если попытаться растянуть нашу мгновенную оценку в мифо-логическую цепочку, то эта связь будет выглядеть примерно так: чтобы стать длинными, волосам нужно время, причем немалое. Подстриженные, то есть мгновенно укоротившиеся волосы обманывают наше восприятие. На подсознательном уровне у нас остается ощущение того, что для сокращения длины волос также требуется немалое время. Волосы стали короче, значит, время пошло назад. Можно даже сказать, что волосы стали *расти назад*. Так возникает эффект помолодевшего лица, эффект, с которым знаком всякий человек. Характерно то, что укороченная стрижка, и вообще "нормальная" стрижка, не вызывает смеха (ведь время шло не к смерти, а к рождению!), тогда как обросший волосами человек, особенно если мы его хорошо знаем, совершенно законно вызывает у нас улыбку. Наша оценка вполне искренна; мы не осознаем ни того, какие механизмы лежат в ее основе, ни того, насколько мощно, исправно, и, главное, незаметно для нас они работают.

И если бы существовали парикмахерские, где волосы не укорачивают, а, наоборот, удлиняют, то, возможно, после их посещения нам казалось бы, что мы стали выглядеть старше...

* * *

Смех внимательно следит за ходом времени. Мы часто и охотно смеемся в детстве и юности, когда наша жизнь перегружена событиями и дни сменяют друг друга с удивительной быстротой, и редко смеемся в старости, когда ход жизни как будто замедляется, затихает. Смех не только следит за временем, но и измеряет его. Смех – мера времени? Может быть, и если да, то – времени нашей

ЖИЗНИ.

# Смех и будущее

Связать смех и будущее совсем не трудно. Если смех это радость, если смех это свет, то чем, как не предполаганием, предвещением будущего он может быть? Что будущее без радости и света? "Светлое будущее" – метафора, внятная любой эпохе и любой культуре.

Философское регулярное мышление тоже без труда отыскало бы связь между смехом и будущим, взяв в посредники понятие "свободы" в том широком и потому уже мало понятном значении, которое оно набрало после своего второго рождения в героические времена немецкого и французского романтизма. "Смех" – "мечта" – "фантазия" – "будущее", понятые как символы царства свободы, легко встают в один ряд, создавая иллюзию единого смыслового целого.

На самом же деле все это не более чем иллюзия. Мы привыкли считать смех знаком свободы. Нам кажется, что он выражает наше стремление к самостоятельному, независимому действию. Однако сколько бы мы ни искали примеров совпадения смыслов смеха и свободы, будь то смех киника или улыбка францисканца, все это будут совпадения внешние. Сходство и сущность – разные вещи. А сущностной связи тут как раз нам найти и не удастся. Свобода предполагает волю – волю к свободе (не случайна близость смыслов слов "свобода" и "воля" в русском языке). Когда же мы говорим о смехе, то очевидно, что с нашей собственной волей он никак не связан.

Смеясь, мы подчиняемся чужой воле – воле смеха. Смех, как я уже говорил об этом в "Феноменологии смеха", приходит к нам со стороны, а вовсе не изнутри

нашего существа; приходит как мощная, самостоятельная сила, мы же, в свою очередь, всего лишь *совершаем смех*, даем ему сбыться, осуществить себя в нас. Не мы свободны, а смех. Это он волен распоряжаться нами, подчинять своей власти, навязывая свои иллюзии и надежды. И лишь иногда, если речь идет о человеке действительно достойном онтологического поощрения, смех может прийти к нему на выручку и скрасить трудную минуту. Смех перед опасностью – смех сильного, однако и он не должен обмануть нас. “Мера” смеха для каждого человека различна, но неизменным остается главное – самостоятельность смеха и его власть над нами. Власть тем более ощутимая, что мы не можем понять ни ее истока, ни механизма ее действия. Безумие смеха прекрасно – Честертон прав, – но все же это именно *безумие*. Рожденный умом и обращенный к уму, смех ничего не сообщает ему о своих целях: мы бессильны понять свой собственный смех – понять сущностно, действенно. Остроумие вещь хорошая, однако всей остроты ума не достанет на то, чтобы объяснить, каким именно образом появилась на свет та или иная шутка. А раз так, то можно сказать, что смех, рожденный умом и обращенный к уму, временно лишает нас способности мыслить: вот оно, честертоново “прекрасное безумие смеха”. Ум для смеха – средство, но никак не цель и не источник. Не ум приходит за шуткой, а шутка приходит на ум. Приходит, если захочет или же если в ней возникнет потребность, идущая опять-таки не от нашего желания, а от чего-то иного, обнимающего собой сразу все: и сам смех и все наши попытки понять его существо.

* * *

Что касается иллюзии связи будущего и свободы, то она существует прежде всего потому, что будущее – как онтологический факт – для нас еще не пришло. В своем прошлом и настоящем мы не свободны, так как всегда имеем дело либо с чем-то уже случившимся, либо с мгновенно исчезающим настоящим, которое тоже зависит от нашего близкого или далекого прошлого. Одно только будущее дает надежду на чаемую свободу, на вольный выбор пути. И хотя в душе мы понимаем, что наша

будущая свобода тоже в общем-то весьма проблематична, тем не менее мы с готовностью принимаем желаемое за действительное и мыслим о своем будущем как о чем-то светлом, желанном и свободном. Это легко понять: ведь полностью лишив себя надежды на собственную волю, на собственное свободное действие, мы пришли бы к осознанию полной обреченности и бессмысленности наших поступков в настоящем.

Я не хочу сказать, что мы вообще ничего не можем сделать в своем будущем самостоятельно. Дело в том, как мало мы можем сделать. Говорю об этом, чтобы показать, насколько обычно преувеличиваются наши возможности, насколько искажен наш взгляд на будущее. Что же касается действительной свободы (да и та приобретает очертания, навязанные ей эпохой, в которой она смогла проявиться), то награжденный ею человек превращается в *героя* со всеми вытекающими из этого последствиями: за свободу надо платить, и герой платит за нее – одиночеством, непониманием толпы, наконец, гибелью.

Обычно говорят о предсказуемости будущего, исходя из подготавливавшего его прошлого: этот детерминизм можно назвать “изначальным”. Реже заходит речь о “конечных целях истории”: спрятанные в тумане будущего, они предопределяют весь исторический ход, тянут историю на себя. Это детерминизм “конечный”, “финальный”. Я же имею в виду детерминизм *тотальный*: его суть в том, что история понимается как уже состоявшееся, свершившееся смысловое целое, хотя нам она дана в виде временнóй протяженности, последовательности свершившегося и еще не свершившегося. Можно гадать относительно того, плохи или хороши будут ожидающиеся события. Но вот то, что сами события *будут непременно*, намекает нам на то, что они уже существуют. Иначе говоря, живя сегодня, мы находимся во власти не только ушедшего прошлого, но и еще (и уже!) не произошедшего будущего.

Впрочем, здесь же угадываются и контуры нашей свободы – столь же мощной и необозримой, сколь и силы обжимающей нас со всех боков истории. Все дело в том, что в своем мгновенном настоящем мы способны влиять на прошлое и будущее не опосредованно, не через цепочку последовательно сменяющих друг друга во времени

событий, а мгновенно: ведь речь идет не о причинно-следственной связи, медленно разворачивающейся на дороге истории, а об истории как о тотальном смысловом целом. Выбор, сделанный здесь и теперь, изменит не только будущее, но и *прошлое*: ведь теперь оно окажется почвой, из которой вырос поступок, его провозвестьем, и это относится в равной мере как к прошлому людей, так и к прошлому народов. Вот почему можно сказать, что *прошлое не заканчивается, настоящее не длится, будущее не приходит.*

Нужно уметь это видеть. Что поделаешь, мы приговорены жить так, как предписано, но вместе с тем, двигаясь по рельсам навязанной нам временнóй последовательности, мы вольны осознать, что это вовсе не единственно возможный способ передвижения. Жизнь – это путешествие в будущее со скоростью двадцати четырех часов в сутки, со скоростью самой жизни. Ни быстрее, ни тише, а как положено. Как ни хотел бы человек перепрыгнуть через время, у него нет на это права: в том-то все и дело, что он должен прожить свою жизнь с положенной скоростью из года в год, из минуты в минуту. Прожить мучительно медленно, чтобы однажды искренне произнести банальную фразу о жизни, промелькнувшей в один миг. Но разве мало того, что уже сейчас мы понимаем важность нашего нынешнего существования? Человек живет для *всего целого* истории, каждый оттенок его мысли мгновенно отзывается в прошлом и будущем, убеждая нас в существовании действительной и почти не осознаваемой нами свободы.

* * *

Вернемся к смеху. Смех – это человек, а человека нельзя помыслить без будущего. В “Смехе и зле” я уже говорил о дефинициях Богочеловека и человека в связи со способностью (или желанием) смеяться. Теперь же полезно будет опуститься в символический “низ” и попробовать сделать то же самое в отношении человека и животного, хотя, конечно, “того же самого” здесь не получится, ибо пред Богом равны все твари – будь то человек или муравей. Сам же человек обыкновенно расматривал

свое превосходство над животным именно как превосходство бога: человек – бог для животного. Этой внешней аналогией в свое время увлекся в "Заратустре" Ницше, получив соответствующий итог – различие между обезьяной и человеком оказалось у него примерно таким же, как между человеком нынешним и грядущим – Сверхчеловеком. Что тут скажешь? Если это так, то чего стоит такой "сверхчеловек": рядом с Христом он скорее всего будет похож на зазнавшуюся воинственную обезьяну.

Но если это так, зачем вообще сравнивать все это? Затем, чтобы ответить на вопрос, постоянно мучающий человека своей простотой и одновременно неразрешимостью: "Что могу превзойти я, и что превосходит меня?"

Если смех входит в дефиниции человека как нечто сущностное, тогда нам нужно предположить, что он, как и другие сущностные черты, должен сохранять свой смысл на протяжении всей истории человека как родового существа. Вот почему, кстати сказать, нелепо спрашивать о том, когда именно человек засмеялся впервые. В том-то и дело, что мы застаем смех уже готовым, уже двойным. Иначе говоря, мы ничего не знаем об эпохе зарождения смеха не потому, что забыли о ней, а потому, что возраст смеха равен возрасту самого человека: смех является вместе с мыслью и словом, одно здесь нисколько не моложе другого. Вот почему расхожие рассуждения о смехе у животных неверны по самой своей сути: о каком смехе тут можно говорить, если именно смех входит в дефиницию человека как родового существа, входит как одна из важнейших черт, отличающих человека от животного? Животное умеет радоваться – это другое дело. Но радость и смех, несмотря на единство своего мимического выражения, вещи совершенно различные и надо ли ограничиваться внешним сходством, если мы хотим понять то, что скрыто за поверхностью вещей, то, что движет ими изнутри?

Животное и Христос. Смех объединяет эти полюса. Животное еще не смеется, Христос уже не смеется, ибо не нуждается в этом. Абсолютному низу, воплощенному в животном, далеко до высот смеха; Христос же – воплощенная высота и совершенство – оказывается выше этих высот. Кому же достается смех? Он достается стоящему

посередине между ними человеку. Соединение духа и тела, чистого горнего огня и земной грязи рождают удивительную стихию смеха, тянущего дух вниз, а тело – к небу. Человек оказывается существом достаточно духовным, чтобы начать смеяться, и, вместе с тем, недостаточно духовным, чтобы суметь отказаться от смеха.

Кое-что для понимания существа дела может дать и взгляд назад. "Животное" – уже в самом этом имени (animalis) спрятано то, что определяет его первую и наиважнейшую черту: самое главное в животном то, что оно *живет*. Сказав это, мы скажем о животном почти что все. Не так с человеком. Сказав, что человек живет, мы не скажем о нем почти ничего: для определения его сущности гораздо важнее обратить внимание не на то, что человек живет, а на то, что он *умирает*. Мы живем, зная о предстоящей нам смерти; поднявшись на неизмеримую высоту над животным, человек продолжает умирать как животное: умирает его живое, живущее, животное тело, а вместе с телом – вынужденно – умирает и сам человек. Дальнейшей судьбы его души я не касаюсь, останавливаясь на очевидном – факте смерти и исчезновении человека из жизни.

Казалось бы, знание о грядущем уничтожении должно было бы поразить нас неизбывным страхом, обессмыслить все дела, начинания и мечты. Однако этого не происходит: человек почти не думает о смерти в своей обыкновенной жизни, и лишь изредка испытывает тоску смерти, переживая кончину близких или поддавшись настроению минуты. Только тогда и настигает его животный страх надвигающегося конца, страх глубокий и необъяснимый.

Сказав "животный страх", мы вновь вспомнили о животном, определив его именем человеческий страх перед смертью. И это подсказывает следующий шаг рассуждения: животное – вот то существо, которое полностью принадлежит миру страха. Для животного страх (не столько страх смерти, сколько страх жизни) есть действительно нечто неизбывное, нечто, преследующее его всю жизнь. Животное не знает о том, что оно смертно, оно лишь чувствует это. Человек, напротив, знает о предстоящей ему смерти, но не ощущает ее повседневно,

ежеминутно. Страх – царь над животным: лев или тигр не менее трусливы, чем лань, просто страшат их разные вещи. Человек же, даже самый пугливый, в этом отношении стоит выше самого сильного и свирепого зверя. Поэтому, если попробовать составить дефиницию животного по имеющимся "человеческим" образцам, то можно написать что-нибудь вроде следующего: "Животное есть существо живущее и боящееся". Аристотель когда-то приписал человеку способность смеяться. Что же можно предложить в этой связи животному – вместо присутствия смеха его *отсутствие*? Не так уж и бессмысленно, если иметь в виду то, что смех выводит нас к самому существу проблемы человека. Об этом, собственно, шла речь в "Опыте несмеяния", где я пытался определить чувство, способное остановить смех: им оказался именно страх, стихия ужаса, с которой смех не может слиться ни при каких условиях.

Продолжим размышление. А что если интересующая нас специфическая, определяющая существо животного способность, уже была когда-то им реализована? Если это так, тогда определение приобрело бы следующий неожиданный вид: "Животное есть существо живущее, боящееся и – если говорить о способности – способное стать человеком". Животное могло сделать шаг вверх, и оно его сделало. Мысль дала знание о смерти, знание, нестерпимое для любого живого существа. И тогда, оставаясь живым, человек стал прежде всего смертным, но при этом место животного страха в его голове занял не еще больший ужас, а смех.

* * *

Одно из наиболее значительных и стойких заблуждений состоит в том, что мы вольно или невольно принимаем то место, до которого добрались в своем историческом развитии, во-первых, за высоту, а во-вторых, за последнюю высоту. И вот уже с этой, как нам кажется, высшей точки зрения мы судим о своем прошлом, ища в нем смысла и оправдания сложившейся наличной ситуации. Удивительно: зная, что на нас история не заканчивается, мы все же смотрим на нее так, будто главное уже

сделано. Если попытаться представить себе все это наглядно, мы получим что-то вроде огромной пирамиды, с вершиной, именуемой "современностью". Стоя на этой вершине, мы рассматриваем детали уходящего вниз сооружения; многое скрыто в тумане, многое едва намечено, но нам довольно и того, что мы видим. "Вот случайная деталь, – уверенно говорим мы, – она больше не повторяется. Вот диада, вот – триада, а вот – многократный повтор". Наша наивность поразительна: глядя на части, мы полагаем, что видим целое, и этой иллюзии оказывается достаточно, чтобы делать непоколебимые в своей уверенности выводы.

Однако стоит лишь предположить, что наша высота вовсе не последняя, что над ней возвышается что-то еще, как сразу же становится очевидна вся наша неправота. Достаточно подняться всего на несколько ступенек выше, как выяснится, что "случайная" деталь превратилась в диаду, то, что было "диадой", оказалось "триадой", а прежняя "триада"- многократным повтором. Я не хочу сказать, что изменится все, однако потери и приобретения будут столь существенны, что не замечать их будет просто глупо: так со временем преобразуются очертания знакомых созвездий – "медведицы" превращаются в "ковши".

Все это я говорю для того, чтобы утвердить простую, но почему-то трудно усваиваемую вещь: то, что кажется нам определившимся и законченным, возможно, не является таковым. Новое событие, как я уже говорил об этом чуть раньше, чудесным образом влияет на события прошедшие: тупик оказывается главной дорогой, упадок – подъемом. Нечто подобное можно увидеть и в нашей собственной жизни, где вчерашняя неудача впоследствии оценивается совершенно иначе и превращается в счастливый поворот судьбы. Прошлое оказывается динамичным, изменяющимся: новое событие, *не изменяя* фактов прошлого, тем не менее устанавливает *новые связи* между этими фактами. Все остается прежним, и, вместе с тем, все изменяется. Именно в этом смысле нужно понимать слова "прошлое не заканчивается, настоящее не длится, будущее не приходит": все уже *существует*, все уже дано как потрясающее воображение тотальное смысловое целое; разделение же на времена существует лишь для человека и в человеке.

Похожие вещи происходят и с нашим взглядом на историю смеха. Нам кажется, что мы изучаем историю смешного, хотя на самом деле это совсем не так: ведь то, что сегодня именуется архаическим смехом, к нашему собственному смеху имеет отношение весьма далекое. Все, что мы приписываем первобытному уму, есть не более чем перенесение наших собственных представлений о том, как мог мыслить и чувствовать древний человек. Почти все, что входит в круг архаического смеха, на самом деле не было смешным для тех, кто смеялся у погребального костра или стоя над испускающим дух противником. Желаем мы того или нет, но, зная о высшем в смехе, мы смотрим иначе и на низшее в нем, отыскивая смешное там, где его никогда не существовало.

Дело, собственно, обстоит еще сложнее, если не сказать хуже, ибо, рассуждая на эти темы, мы подходим к границе, за которой человеческий ум уже не способен сводить концы с концами столь же ловко, как ему это удается в привычных и обжитых смысловых пространствах. Я говорю о той границе, которую видели уже давно и тщательно обходили до тех пор, пока ее не обозначил, хотя и весьма приблизительно, Кант. Иначе, впрочем, этого и нельзя было сделать, так как средства для обозначения и сам обозначаемый предмет оказались по сути дела одним и тем же. По отношению же к теме смеха это означает следующее: если смех представляет собой некую сущностную черту человека, тогда следует признать, что человек умел смеяться всегда. Но если это так, тогда нет смысла говорить о постепенном (или резком) возвышении смеха: высшее обнаруживает себя уже в самом начале истории и, значит, ни о каком органическом вырастании смеха интеллектуального из смеха чувственно-телесного не может быть и речи. Более того, нельзя говорить и о гипотетическом будущем возвышении смеха, ибо если он разовьется настолько, что станет существенно отличаться от смеха нынешнего, то и о человеке в его нынешнем понимании говорить уже тоже не придется. Положение противоречивое и иным, видимо, оно быть и не может. К тому же не менее очевидным представляется и то, что между всеми названными вещами разница

все-таки существует, и уж во всяком случае надеяться на то, что смех на сегодняшней своей высоте не остановится, а пойдет дальше и выше, к тому, что мы называем мечтой, идеалом или будущим, мы можем.

В сказанном – все противоречиво, и, вместе с тем, здесь нет никакого противоречия: мы принуждены иметь дело с явленной нам логикой антитез, цепью причин и следствий, тогда как в незримой подлинной реальности существует лишь тотально предопределенное (и вместе с тем свободное) и уже давно свершившееся смысловое целое.

* * *

Мы привыкли думать, что история повторяется дважды. Это верно, но при одном существенном уточнении: та история, которую мы знаем, повторялась дважды; но разве из этого следует, что она не способна повториться когда-нибудь еще раз?

История повторяется трижды – не нужно быть утонченным диалектиком, чтобы почувствовать, что диада есть еще не исполнившаяся, не сбывшаяся триада, какой бы совершенной она ни казалась. Возможно, то, что я говорю, представляет собой заблуждение, однако, во всяком случае, это новое заблуждение. Мы находимся в плену у двойки: осознать это – уже дело. Земля, на которой мы стоим, и небо, на которое мы смотрим – вот откуда идет двойственность, проникающая во все, что делает и о чем думает человек. История философии есть история осознания некоего фундаментального противоречия, имя которому – человек. История как дорога, как путь – в этом уподоблении есть главное: идея линейного движения и идея ограниченности. Начало пути и его конец – раз, два. Число линии – двойка, это было понято уже пифагорейцами. Число истории – тоже двойка. Это двойка, мечтающая исполниться, сбыться в священной тройке-троице.

Смех, который мы знаем, двойствен. Это смех плоти, смех тела, питающегося, кормящего, рождающегося и умирающего; и это смех ума, смех души. Смех плоти далек от остроумия, от того, что можно назвать подлинно

смешным. В смехе же ума, какими бы причудливыми ни были его проявления, все замешано на стихии смешного: по сути это зеркало, в котором зло видит себя перевернутым вверх ногами и, смеясь над собой, слабеет и перерождается, уходит в небытие. Само собой, чаще всего в смехе обе стихии смешаны, однако при желании разглядеть первенство какой-либо из них все-таки можно: всегда видно, с чего начинается смех, что его поддерживает и что заканчивает.

Можно говорить о двух равновозрастных ступенях смеха – тут ошибки нет. Вопрос в другом, – сможет ли смех предложить что-то еще, достичь той третьей вершины, которая соединила бы все лучшее в нем с чем-то еще более высоким? В "Опыте несмеяния" я уже пытался говорить об этом на языке чувства, сравнивая между собой смех весенний, радужный со смехом над кривляющимся на арене клоуном. Сейчас мы вновь подошли к этой же теме, но подошли с другой стороны.

Что есть главное в смехе? Наверное, радость. Она видна и в смехе плоти, и в смехе ума, обнаруживающего в самых различных вещах блестки смешного. Есть, конечно, смех горький или грустный, однако во всех этих случаях речь идет, скорее, о смешении смеха с иными душевными движениями, а не с какими-то его особыми устойчивыми формами. Радость должна сохраниться и в смехе завтрашнем: ведь будущее мы мыслим как доброе и светлое: будущее – это время предстоящей нам радости; иначе зачем оно нам?

Кое-что для понимания этой высшей и чаемой ступени смеха может дать опыт религиозной радости, смеха, умеренного в улыбку – тихую и благостную. В этой улыбке есть и духовная высота и чистая радость, но в ней не сыскать и намека на трагедию ума, упрятанного в телесную оболочку, любящего и презирающего ее одновременно. В этой улыбке нет противостояния злу. Да и откуда ему здесь взяться? Раздвоенность человека сказывается и тут: глядя с земли на небо, мы радостно улыбаемся, но уже не видим смешного, глядя же сверху вниз (мысленно, разумеется), мы смеемся сразу над всем миром, и этот смех оказывается единственным средством хоть как-то загородиться от открывшегося нам ужаса.

* * *

Граница, отделяющая человека от того, чем он мог бы стать, проходит и в его смехе, предлагая ему то шагнуть назад, то сделать шаг вперед. Взгляд снизу вверх скромен, спокоен, но при этом парадоксальным образом безволен и бездумен; взгляд сверху вниз горделив, греховен, но при этом исполнен духа героизма, желания вырастить бога в себе самом.

Что здесь выше, и что ниже? Ни то, ни другое. Взгляд снизу высок в своем самоуничижении. Но разве не христианство так или иначе утвердило нас в мысли о движении вверх и достижении той высоты, где мы сольемся с влекущим к себе светом и благом? Вот почему смех, взятый как целое, по крайней мере, как известное нам целое, дает смысловую двойственность, манящую то одной, то другой половиной. Высшее в низшем и низшее в высшем – вот с чем мы сталкиваемся, сопоставляя известные нам половины, равно убедительные и равно несоизмеримые. Хохочущие олимпийские боги и печальный Христос. Мы можем сопоставлять их сколько угодно долго, пока не обнаружим, что имеем дело с единым смысловым целым, повернутым одной стороной в прошлое, а другой – в будущее. В смехе в равной мере важны и радость, и свет, и чувство смешного. Дело лишь в том, что никому пока что не удавалось соединить все это воедино. Да и возможно ли вообще это соединение; ведь речь идет о вещах действительно противоположных – о земном и небесном, о теле и духе, благе и зле. Мы можем, забыв о зле, радоваться искренне и глубоко, но при этом перестанем видеть смешное, ибо смешное всегда так или иначе связано со злом. Мы можем достигнуть верха комизма, сражаясь со злом, но при этом неизбежно померкнет свет истинной духовной радости, так как даже униженное, сброшенное с пьедестала зло все же сумеет замутить чистоту нашего чувства и помысла.

Пока существует человек, существует зло и, главное, существует зло смерти. А раз так, то полной и всеохватной радости нам не сумеет подать и будущее: смех будущего тоже будет омрачен мыслью о неистребимости "последнего врага". Если же зло исчезнет и человек сделает-

ся бессмертным, тогда неминуемо исчезнет и сам смех: он утратит свой смысл, как только исчезнет противостоящее ему зло. Означает ли все это, что человек никогда не сможет выразить в своем смехе всю полноту счастья и одновременно остроумия? Наверное, сможет, но лишь в тот миг, когда переступит через границу, отделяющую его мир от того мира, к которому он шел так долго и трудно. Он получит возможность оглянуться назад на пройденный им путь – оглянуться и – рассмеяться смехом, в котором соединятся смех тела, ума и души. И этот последний смех будет действительно хорош.

Конец мира будет похож на его начало: это давным-давно было угадано в ритуалах архаического смеха, сопровождавших рождение человека и его смерть. В этом смысле образ рождения мира из смеха бога, предложенный в Лейденском папирусе, подталкивает воображение к образу не менее впечатляющему: мир, завершающий свое бытие в последнем взрыве космического хохота. Вместе с миром достигает своей высшей точки и смех – он сбывается как целое, как идея, и, сбывшись, исчерпывает своей смысл.

* * *

В "Мифологии смеха" я писал о вещах так или иначе знакомых. Например, об архаическом смехе и его связи с темами плодородия или умирания Бахтин сказал, наверное, все, что вообще можно было об этом сказать. Нужно ли еще раз повторять известное? И вот, просматривая текст "Мифологии...", спустя несколько лет после его написания, я обнаружил то, о чем прежде не задумывался.

Дело не столько в предмете, сколько в том, с какой стороны мы к нему подходим. Размышляя о смехе, Бахтин так или иначе перечислил символы смеха рождающего, эротического, телесно-производящего. В "Мифологии..." я составлял такой символический словарь осмысленно, следя за тем, чтобы один символ более или менее логично вытекал из другого или хотя бы был с ним связан органически. Однако вовсе не в этом различии дело. Перелистывая свой "словарь", я обратил внимание на то, что наиболее экстравагантная его часть (смех и одногла-

зие, смех и мышь и т.д.) в книге Бахтина, как, впрочем, и в работах Проппа, Фрейденберг, Рейнака, отсутствует. Почему? Ведь исходный материал во всех случаях был примерно одним и тем же? Скорее всего, дело в выборе основания для поиска и сопоставления символов. В "Мифологии смеха" таким основанием стала тема *зрения-света*, и, хотя это нельзя назвать методологической новинкой, тем не менее важно то место, которое это основание занимает в иерархии других возможных подходов. В "Мифологии..." тема света не дополняет другие, скажем, тему *плодородия*, а идет как самая главная. Сначала свет, а уж потом все остальное. Например, пару "смех и красное" можно объяснить через тему рождения, родовой крови, а можно отдать приоритет свету, связав смех с нарождающимся на востоке солнцем. Или еще решительнее – забыть о рождающемся солнце и видеть лишь исходящий от него свет. Не случайно в "Мифологии..." очевиден отказ от рассмотрения традиционных родо-производящих символов смеха (они же и наиболее известные): они просто перечисляются через запятую в самом начале текста. Наиболее же интересные и неожиданные связки, такие как "смех и одноглазие", "смех и волосы", "смех и мышь-змея", заняли первые места, став смысловым центром всего этого символического словаря.

Итак, речь должна идти о смене способов видения или, во всяком случае, о перемещении, переходе с одной точки зрения на другую – и это при опоре на тот же самый "классический" материал.

Смех двойствен. Эта, ставшая уже банальной от многократного повторения мысль приобретает новый смысл, когда мы указываем на заложенную в смехе возможность двоякого истолкования одних и тех же исходных символов. Причем двоякого истолкования в смысле самом фундаментальном – онтологическом. Одно основание заменяется на другое, одна природа – на другую. И вот *кровь* превращается в свет, волосы – в лучи, а голова – в солнце. *Тело становится светом.* Бахтин писал о "народном теле", о "гротескном теле" и, соответственно, описывал символы всепоглощающей и самодовлеющей телесности: "смех и роды", "смех и еда", "смех и испражнения". Он, собственно, так и обозначил предмет своего

исследовательского интереса: “материально-телесный низ”. Речь, в общем-то, идет об одном и том же, ведь “низ” – не что иное, как переформулировка, переименование понятия “тела”.

Но если “тело” превратилось в “свет”, значит, нет и “низа”. Вернее, так: “материально-телесный низ” преображается в “зрительно-световой верх” – и это, не выходя за рамки одного и того же символического набора! Вот граница, отделяющая природное начало в человеке от начала метафизического; вот линия, за которой одна онтология сменяется на другую, а прошлое перерастает в будущее. Двойственность смеха раскрывает свою суть, проливая – в прямом смысле слова – свет на ту двойственность, которую можно с изумлением обнаружить в таких важных символах человеческого существования, как вера и любовь. Вера ограниченная, самодовольная и вера безграничная, святая; любовь плотская и любовь духовная. В этой двойственности суть человека, его право сделать шаг в любую сторону – вперед или назад. Причем одно здесь действительно сто́ит другого, какими бы разными и несопоставимыми эти вещи ни казались на первый взгляд. Это хорошо почувствовал и передал в своих “Духовных проповедях и размышлениях” И. Экхарт, задавший вопрос и сам же на него ответивший: “Малейший образ твари, который ты создаешь в себе, так же велик, как Бог. Почему? Потому, что он отнимает у тебя целого Бога”.

* * *

Смех явно несоразмерен с обычными душевными движениями. Кажется, будто он взят из какого-то еще неведомого набора чувств и дан нам как компас, указывающий, куда двигаться дальше. В этом смысле смех преждевременен, хотя его преждевременность не случайна и имеет свой глубокий смысл. Смех тянет, тянет нас в будущее, ибо знает о том, что оно возможно и осуществимо. Сила смеха в том, что он представляет мир будущего – того самого будущего, которое мы мыслим как радостное и светлое, несмотря на интуитивное знание о приближающемся всеобщем конце, обозначенном еще Христом. Вот случай, когда “две неподвижные идеи” сосуще-

ствуют, живут одна в другой. И если это осознано, что, кроме смеха, способно поддержать человека в его упорной надежде на будущее? Смех дружит со светом, и это не случайно: ведь "конец света" это не обязательно приход кромешной тьмы. Может быть, это, напротив, явление света нового – столь яркого и мощного, что по сравнению с ним свет нынешний покажется тусклым и мрачным.

Плотину было стыдно за то, что он имеет тело! Пафос подлинно человеческого мечтательного самочувствия передан здесь предельно точно. Стыд и смех, идущие в паре, это стыд и смех над человеческим телом, его ограниченностью и приземленностью. Они напоминают нам о том, что нас ожидает впереди. Человек *больше* своего тела, хотя сам он об этом нередко забывает. Он не умещается в рамки природы, как, впрочем, и культуры. Поэтому, когда мы забываем о своем истинном назначении, смех нам об этом напоминает. Смех – вестник новой онтологии. Он зовет нас в будущее, оттого мы прислушиваемся к его зову и доверяем ему. В этом смысле смех действительно выступает как сила внешняя и принудительная: смех не дает нам счастья, но он заставляет нас приблизиться

# К нему.

# Примечания

## Примечания

1 Эти слова Бернарда Шоу приводит в своей книге о юморе Макс Истмен. (См.: *Eastmen M.* The Sense of Humor. N.-Y., 1921. P.8.)

2 Пафос "интересного" хорошо выразил Я. Голосовкер: "Я сомневался, является ли "интересное" эстетической категорией, пока не наткнулся на его интеллектуально-эстетическое значение, – что отнюдь не исключает участия в этом чувства и воображения. Я убедился в том, как "интересное" захватывает интеллектуальное воображение – и что существует и интеллектуальная чувственность, как интеллектуальная возбудимость от чисто интеллектуальных явлений". (*Голосовкер Я.Э.* Интересное // Вопросы философии. 1989. № 2. С. 116.)

3 *Bergson H.* Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris. 1901. (См. русский перевод: Бергсон А. Смех // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Спб., 1914. С. 96-206); *Reinach S.* Le rire rituel // *Reinach S.* Cultes, mythes et religions. Vol. IV. Paris, 1908. P. 109 – 129; *Usener H.* Klagen und Lachen // *Usener H.* Kleine Schriften. Leipzig – Berlin, 1913. Bd. IV: Arbeiten zur Religionsgeschichte; *Plessner H.* Lachen und Wienen // *Plessner H.* Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. Arnhem, 1941; *Eastmen M.* Enjoyment of Laughter. N.-Y., 1936; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

4 См.: *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976.

5 В тексте настоящей книги (особенно в очерке "Мифология смеха") можно заметить появление элементов той интеллектуальной стратегии, которую я впоследствии назвал "онтологической поэтикой". (См.: *Карасев Л.В.* Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. 1994. № 10; *Карасев Л.В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995)

## Парадокс о смехе

1 *Аристотель.* Поэтика, 1449а, 32.

2 Возможно, некоторые положения из второй части аристотелевой "Поэтики" сохранились в найденном в прошлом веке в Париже фрагменте Tractatus Coislianus. (См.: *Buwater J.* Aristoteles de Arte

Poetica. London, 1909; *Cooper L.* Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaption of the Poetics and Translation of the Tractatus Coislianus. Oxford, 1924; *Pichard J.* Aristotle on Comedy: Toward a Reconstraction of "Poetics" II. London, 1984. Кроме того, соображения по поводу первой части "Поэтики" высказывались еще П. Веттори: *Vettori P.* Commentationes in primum librum Aristoteles de Arte Poetarum. Florenza, 1560.)

[3] См.: *Dziemidok B.* O komizmie. Warszawa, 1967. S. 15-54; *Stern A.* Philosophie du rire et de pleurs. Paris, 1949; *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М. 1900. т. I. С. 61–64; *Спенсер Г.* Слезы, смех и грациозность. Спб., 1898.

[4] *Хёйзинга Й.* Homo Ludens: опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992. С.15.

[5] "Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом, ни щеками, но только неподвижным положением бровей, которые соединяются у того, кто плачет, и поднимаются у того, кто смеется". (*Леонардо да Винчи.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С.171.)

[6] О мимике смеха и ярости выразительно пишет К. Лоренц, объясняя сходство проявления этих чувств единством их происхождения. (*Lorenz K.* On Aggression. N.-Y., 1966). См. также ныне забытую работу Л. Нуаре, где говорится о неслучайном характере сходства смеха и ярости: *Noire L.* Ursprung der Sprache. Mainz, 1877.

[7] Принуждающая сила смеха в "Обломове" проступает уже в самом сопоставлении его с зевотой. Так, незадолго до начала веселья, заразившего постепенно весь дом, на его обитателей нападает зевота. Сама же сцена явления смеха, его усиления и окончательного торжества над ослабевшими людьми выписана психологически безупречно. (См.: *Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 4. С. 110, 111).

[8] *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 514.

[9] *Bullough E.* Psychical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principle // British Journal of Psychology. 1912–1913. Vol. V.

[10] *Bergson H.* Le rire... P.6.

[11] *Chesterton G.K.* Dickens. London, 1906.

## Смех и зло

[1] См.: *Гюисманс Ж.К.* Из бездны к небу. М., 1912. С. 82-84.

[2] См.: *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 301.

[3] Цит. по: *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 274.

[4] Цит. по: *Adolf H.* On Mediaeval Laughter // Speculum. 1947. Vol. 22, № 2. P. 251.

[5] Аниция Манлия Торквата Северина Боэтия утешение философское / Пер. с латинского иеромонахом Феофилактом. Спб., 1794. С. 26-27.

[6] *Аристотель.* О частях животных. III, 10, 673а.

[7] *Аристотель.* Поэтика. I, 1, 1253а, 10-18.

[8] Способность и, главное, привычка сидеть на чем-то как способность и привычка сугубо человеческие, возможно, руководили Огюстом Роденом, когда он делал своего "Мыслителя". Сидеть, т. е. пребывать в покое, значит размышлять, вспоминать, мечтать. В этом смысле способность сидеть вполне может войти в число сущностных, а не случайных признаков, отличающих человека от животного вместе со способностью рационально мыслить и смеяться.

[9] *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С.87.

[10] См.: *Reinach S.* Le rire rituel. P. 112-113.

## Антитеза смеха

[1] См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 82-83.

[2] См.: *Dodds E.R.* The Greeks and the Irrational. Berkeley; Los Angeles, 1951. P. 28-63.

[3] *Chesterton G.K.* The Everlasting Man. London, 1927. P. 39-40.

## Мифология смеха

[1] Понятие "иноформа" – одно из ключевых в словаре онтологической поэтики, исследующей особый вещественно-пространственный, "натуральный" слой художественного текста. (См. подробнее: *Карасев Л.В.* Онтологический взгляд на русскую литературу.).

[2] *Reinach S.* Le rire rituel; *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., Л., 1936; *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.

[3] Очень выразительно о богатырском смехе сказано в "Славе" Ли Бо, переложенной Леопольдом Стаффом: "Вместо ремешка шлема у воина из Чжао обыкновенная конопляная бечевка, зато седло, шитое золотом, так и сверкает на хребте его коня, и, когда он мчится ночью, кажется, что видишь летящую звезду. Чтобы настичь врага, воин из Чжао, не колеблясь, проскачет тысячу ли. Завершив бой, он смеется богатырским смехом и едет на новую битву... Как его имя? Куда устремляет свой путь? Неизвестно..." (*Стафф Л.* Китайская флейта // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 269.)

[4] В этом смысле можно говорить и о смехе царевны-Несмеяны: помимо сугубо плодородной, растительной символики ее смех имеет и ритуально-брачный смысл. Ведь прежнее упорное нежелание царевны смеяться обозначало и нечто вполне реальное: ей просто не нравились все предыдущие женихи.

Весьма показательна решающая роль улыбки и в деле выбора жениха в одном из мифов папуасов Киваи:

«Понипони и вправду была очень красивая. Она сидела на циновке, а мужчины смотрели на нее, и каждый хотел, чтобы Пони-

пони, когда он будет танцевать, улыбнулась ему и сказала: "Я пойду с тобой". <...> Жители одного острова за другим выходили и танцевали перед Понипони, но, как ни старались они ей понравиться, Понипони молчала и никому не улыбалась. <...> Тут из воды на берег выпрыгнула акула, доскакала до места, где танцевали, и поскакала назад. Понипони очень понравилось, как акула скачет, и она заулыбалась и сказала: "Вот мой муж!"» (Сказки и мифы папуасов Киваи. М., 1977. С. 287, 288.)

Смех согласия – это тот самый смех, который Платонов назвал смехом "женихов и невест"; в нем слышится торжество обновляющейся и бездумно продолжающей себя жизни. Лучше всякой мифологии понятие о нем нам дают нескромные улыбки рубенсовских персонажей и феноменология ранней юности. Это смех майских вечеров и ночей, сохранивший свой древний эротический смысл до сегодняшних дней без всякой для себя потери. Он вечен так же, как вечна скрытая в нем тема будущего зачатия.

5 Смех бога из знаменитого Лейденского папируса, скорее, не зачинает, а рождает мир. По крайней мере, здесь речь идет о некой смысловой целостности, нерасчлененности зачатия и рождения. Как зачинающий может быть понят смех, который якутская богиня Ийехсит насылает на женщин, и то же значение несет в себе смех библейской Сарры, узнавшей о том, что ей предстоит родить сына (Быт. 18, 12).

6 Смысл смеха-рождения легко услышать в словах только что родившей Сарры: "И сказала Сарра: смех сделал мне Бог; кто ни услышит обо мне, рассмеется" (Быт. 21, 6) Миф знает и смех, сопровождающий не действительное, а символическое рождение. Например, в одном австралийском рассказе женщина крадет красивого ребенка, используя для этого силу смеха: смеша мальчика, она уводит его все дальше и дальше. Это символическое рождение: женщина как бы заставляет малыша, смеясь, родиться заново и стать ее сыном. Наконец, этот же ритуальный смех может быть передан от роженицы к новорожденному: таким смехом, по легенде, смеялся только что появившийся на свет Зороастр.

7 См.: *Schmid J.P.* De risu paschalis. Rostok. 1847; *Fluck H.* Der risus paschalis. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde // Archiv für Religionwissenschaft. Leipzig, 1934. Bd. XXXI. № 3/4.

Если же обратиться к традиционной мифологии, то здесь можно найти немало замечательных примеров, где возрождающий смысл смеха явлен со всей очевидностью. Например, именно таким смехом должны были бы засмеяться птицы, если бы полинезийский герой Мауи сумел выбраться из чрева проглотившей его богини Гине-нуи-те-по. Однако этого не случилось: маленькая трясогузка увидела, как смешно болтаются ноги Мауи, пролезающего в пасть богини, и, засмеявшись, разбудила ее. Запрет был нарушен, и смех из силы возрождающей превратился в орудие убийства: Гине-нуи-те-по сжала зубы и умертвила Мауи. Скорее всего, сдавливая зубами трепещущее тело Мауи, прародительница жизни смеялась.

Развернутую историю магического действия смеха дает эскимосский миф. Здесь родители двух семейств, узнав о любовной

связи двоюродных брата и сестры, убивают брата и тайно зарывают его тело. Девушка идет в тундру, находит тело юноши, а затем, отрезав у него голову, приносит ее домой. Ночью, когда все засыпают, девушка достает голову из мешка и разговаривает с нею до рассвета. Так проходит много ночей: голова уже начинает улыбаться и даже смеяться. Однажды ночью, услышав этот смех, родители девушки заглядывают к ней за полог и видят, что она играет с черепом и вместе с ним весело смеется. (Сказки и мифы эскимосов. М., 1985. С. 264.)

[8] Смех-преображение очень близок смеху-возрождению. Один пример из новогвинейской мифологии: мальчик Гануми, увидев оставшуюся после родов циновку, превращается в красного попугая и говорит, что отныне будет смеяться над людьми. (Сказки и мифы папуасов Киваи. С. 271–273.) Память о преображающей силе смеха сохранилась и в позднейшей литературе, дав, например, в сказке Вильгельма Гауфа "Калиф-аист" эффектную сцену перерождения. Рассмеявшись, то есть нарушив запрет на смех, калиф и его визирь забывают слова заклинания и остаются аистами. Обратное же их превращение в людей свершается ранним утром, в миг "улыбки солнца", когда они смотрят на восток и смеются. Смех солнца и их собственный смех пробуждают их от сна-заклятия.

[9] Ситуация со смехом-пробуждением очевидна и потому не требует особых комментариев. Пробуждение – это смена тьмы светом, молчания – смехом, ведь для архаического ума смех и свет – это синонимы. Вот почему, когда герой маорийского мифа Матаора просыпается, то видит перед собой смеющихся девушек со светящимися волосами, а эскимосский Кошкли, пробудившись, видит весь мир красным и тоже слышит смех девушек.

[10] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. С. 100-101.

[11] *Голосовкер Я.Э.* Сказания о титанах. М., 1956. С. 65.

[12] *Reinach S.* Le rire rituel. P. 122.

[13] *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре... С. 184.

[14] К истине, видимо, ближе Фробениус, объяснявший выпадение волос при освобождении из чрева метафорой утреннего, лишенного длинных лучей-волос солнца. (См.: *Frobenius L.* Die Weltanschauung der Naturvölker. Weimar, 1898. S. 189.)

[15] Сказки и легенды маори. М., 1981. С. 142-144.

[16] Там же. С. 123-125.

[17] Мифы, предания и сказки фиджийцев. М., 1989. С. 94.

[18] Курдские сказки, легенды и предания. М., 1989. С. 334-336.

[19] Сказки и мифы эскимософ. С. 458.

[20] Мифы, предания и сказки Западной Полинезии. М., 1986. С. 57.

[21] Сказки и мифы эскимосов. С. 82.

[22] Кхмерские мифы и легенды. М., 1981. С. 61.

[23] *Тернер В.У.* Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу) // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 69.

[24] Там же. С. 57.

[25] Мифы, предания и легенды острова Пасхи. М., 1978. С. 236.

[26] Теперь можно по-новому осмыслить обстоятельства, при которых лишается глаза Рочестер в романе Шарлотты Бронте "Джейн Эйр". Во-первых, это происходит во время пожара, а во-вторых, сам пожар – дело рук жены Рочестера – той самой безумицы, чей таинственный зловещий смех так настойчиво звучит в романе. Она погибает, смолкает ее смех, и тут срабатывает правило иноформы: исходный смысл, преобразившись, переходит к другому персонажу, вынужденному неожиданно и для себя и для самого автора расстаться с глазом.

[27] Сказки и мифы эскимосов. С. 428.

[28] Мифы и предания папуасов маринд-аним. М., 1981. С. 69.

[29] Мифы, предания и сказки фиджийцев. С. 147.

[30] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 90.

[31] См.: *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре... С. 202.

## Побежденный хаос

[1] Когда Гюго предлагает представить себе Медузу Горгону смеющейся, он, по сути, угадывает главное: забытую почти окончательно смеховую символику, которой исходно был наполнен образ грозной Горгоны (см. очерк "Мифология смеха" в настоящей книге).

[2] О связи смеха и хаоса см.: *Fry W.* Humor and Chaos // Humor. International Journal of Humor Research. 1992. Vol. 5–3.

## Мел "Поэтики", или Съеденный смех

[1] *Пропп В.Я.* Ритуальный смех в фольклоре... С. 202.

[2] См.: *Карасев Л.В.* Сегодня и завтра // Вопросы философии. 1993. № 3.

[3] *Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. Paris, 1976.

## Смех и стыд у Андрея Платонова

[1] Предположение о детскости как главной и определяющей черте платоновских людей высказано мной в статье: *Карасев Л.В.* Знаки покинутого детства ("постоянное" у А. Платонова) // Вопросы философии. 1990, № 2.

## Феноменология смеха

[1] *Chesterton G.K.* Stories, Essays and Poems. London, 1965. P. 264.

[2] Bataille G. Oeuvres complètes. Vol. III. Paris, 1976. P. 112.

## Опыт несмеяния

[1] Об универсальном смысле, содержащемся в повороте спиной или лицом, я уже говорил в очерке "Смех и зло", сопоставляя средневековые представления о спине Бога и личине дьявола: лицо и смех оказываются связанными друг с другом. Бог никогда не смеется; смех – знак дьявола. По сути, это переформулировка правила, согласно которому Бога нельзя видеть с лица, а дьявола – со спины (когда дьявол уходит, он делает это не обычным манером, а пятясь, как будто пряча спину).

[2] *Lorenz K.* On Aggression. P. 152, 253-254.



# Содержание

**Карасев Л.В.**
К 21 Философия смеха. М.: Рос. гуманит. ун-т, 1996. 224 с.
ISBN 5-7281-0036-8

Книга представляет собой философско-культурологическое исследование феномена смеха. Смех предстает здесь как парадоксальное явление, сосредоточившее в себе все многообразие и противоречивость человеческой культуры. Анализируя сложные проблемы соотношения смеха с такими понятиями, как зло, стыд, время, миф, будущее, сон, свобода, автор рассматривает эти вопросы в оригинальной концепции, построенной на богатом историко-культурном материале.

Книга адресуется философам, историкам, литературоведам, психологам, студентам и аспирантам гуманитарных вузов, а также всем интересующимся историей мировой культуры.

К $\frac{4402000000-024}{ОТ\ 8\ (03)-96}$ **без объявл.** **ББК 71.0**

**L. KARASSEV**

**Philosophy of Laughter**

## SUMMARY

The hypothesis suggested in the book breaks new ground in the problem of the nature of laughter. A well-known opposition of laughter and weeping is replaced by a new one of laughter and shame. Shame appears to be a replica of laughter with the same genesis and structure. Both stemming from phenomena of aggressiveness and sex timidity, laughter and shame undergo transformation in the course of cultural evolution and completely change their intellectual meanings to become phenomena of an intellectual and sexual life.

The ontological method used here allows to reveal the new aspects of the relationship between laughter and evil, laughter and dream, laughter and freedom, laughter and future, etc. Drawing on a wide variety of examples from the history of lauhgter, archaic rituals, classic and modern fiction, the book aspires once again to reveal the nature of laughter and define its idea and perspectives.

Карасев
Леонид Владимирович

# ФИЛОСОФИЯ СМЕХА

Редактор
Г.А. Соколов
Художественный редактор
В.В. Сурков
Технический редактор
З.Б. Павлюк
Компьютерная графика и верстка
С.Ю. Лапина
Корректоры
Т.М. Козлова,
М.Е. Побережнюк
И.И. Грушковская

ЛР № 020219; выд. 25.09.91
Подписано в печать
Формат 84x108/32.
Гарнитура Ньютон.
Усл. печ. л. 11,76.
Уч.-изд. л. 11,9
Тираж 3000
Заказ № 16

Российский государственный гуманитарный университет
125267 Москва,
Миусская пл., 6
Издательский центр РГГУ
125267 Москва,
Миусская пл., 6



ФИЛОС

еха



ФИЯ

смеха